R. de Piles

E

,

gere
o,

Re
zo

DEL

PERFETTO PITTORE

Per ſervire di regola nel giudicio, che ſi deve formare intorno alle Opere de' Pittori.

Accreſciuto della maniera di Dipingere ſopra la Porcellana, Smalto, Vetro, Metalli, e Pietre, ec.

IN TORINO, MDCCLXIX.

Appreſſo Beltramo Antonio Re Librajo ſotto i Portici del Palazzo della Città.

IDEA
DEL
PERFETTO PITTORE

Ingegno.

LA prima cosa, che si deve supporre in un Pittore, si è l'Ingegno; ed è questa una dote, che non si può mica acquistare nè collo studio, nè colla fatica. Conviene poi che l'Ingegno sia grande, affinchè corrisponda alla estensione di un'Arte, la quale racchiude tante cognizioni, e richiede assai tempo, ed applicazione per acquistarle.

La perfetta Natura.

Suppostò adunque, che il Pittore abbia ſortito dalla naſcita un felice ingegno, egli deve riguardare la Natura viſibile, come l'oggetto di lui proprio, e deve averne un'idea, non ſolamente in quel modo ch'eſſa apparir ſuole fortuitamente ne' ſoggetti particolari, ma come ha da eſſere in ſe ſteſſa ſecondo la di lei perfezione, e come ſarebbe in effetto, ſe non veniſſe alterata dagli accidenti.

L' Antico.

Eſſendo però difficiliſſimo il rinvenire queſto perfetto ſtato della Natura, biſogna che il Pittore ſi prevalga della ricerca, che gli Antichi ne fecero con grande accuratezza e maeſtria, e di cui ci laſciarono eſemplari eccellenti nelle Opere di Scultura, che malgrado il furore de' Barbari ſi ſono conſervate, e giunſero infino a noi. Biſogna, dico io, che abbia una ſufficiente cognizione dell' Antico, e che ſe ne ſerva per fare

un'

un' ottima ſcelta del naturale, mentre l'Antico venne ſempre riguardato dai Valentuomini d'ogni ſecolo, come la norma più certa della Bellezza.

Il gran Guſto.

Non ſi contenti egli di eſſere ſoltanto eſatto e regolare; ma ſparga inoltre un gran guſto in tutto ciò, che farà, e cerchi principalmente di evitare quanto può parer baſſo, ed inſipido.

Queſto gran Guſto nell'Opera del Pittore è l'uſo, che ſi fa degli effetti della natura con ottima ſcelta, grandi, ſtraordinarj, e veriſimili: *Grandi*, perchè le coſe tanto meno rieſcono ſenſibili, quanto più ſono piccole o diviſe; *Straordinarj*, perchè quello che è ordinario non fa effetto, e non trae l'attenzione; *Veriſimili*, perchè le coſe grandi e ſtraordinarie deono ſembrar poſſibili, e non chimeriche.

Definizione della Pittura.

Abbia poi una giuſta idea della ſua profeſſione, la quale vien definita un'

Arte, che per mezzo del disegno, e del colore imita sopra una superficie piana gli obbietti visibili d' ogni sorte. Deonsi in questa definizione comprender tre cose, il Disegno, il Colorito, e la Composizione; e sebbene quest' ultima parte non vi paja molto chiaramente espressa, pure può essa ravvisarsi in quelle ultime parole, *Oggetti visibili*, che abbracciano la materia de' soggetti, che il Pittore si propone di rappresentare. Però il Pittore ha da conoscere, e da metter in pratica le dette tre parti nella maggior perfezione, che egli potrà, le quali parti verremo ora sponendo con quelle altre, che da esse dipendono.

La Composizione.

La Composizione comprende due cose, l' Invenzione, e la Disposizione. Coll' Invenzione deve il Pittore ritrovare, ed introdurre nel suo soggetto gli oggetti più adattati ad esprimerlo ed ornarlo; e colla Disposizione deve situargli in quella guisa, che può essere la migliore per trarne

un

un grand' effetto, e per contentare gli occhi, facendo vedere le parti più belle; avvertendo che vi sia un buon contrapposto, e che il tutto venga diversificato, e legato di gruppi.

Il Disegno.

Disegni il Pittore correttamente, di buon gusto, e con varietà di stile, ora eroico, ed ora campestre, secondo il carattere delle figure, che s'introducono, mentre l'eleganza de' contorni, che a cagion d'esempio conviene alle Divinità, non conviene punto al comune degli uomini. Gli Eroi, ed i soldati, i robusti, ed i deboli, i vecchi, e i giovani deono aver ciascuno le diverse lor forme; oltredichè la natura, che sempre diversa si osserva in tutte le sue produzioni, esige dal Pittore una conveniente varietà. Ma questi ritenga sempre nella memoria, che di tutte le maniere di disegnare quella sola è la buona, che è mescolata del bello naturale, e dell' Antico.

Le Attitudini.

Naturali ſieno le Attitudini, eſpreſſive, variate nelle loro azioni, e contraſtate ne' loro membri: ſieno eſſe ſemplici, o nobili, animate, o moderate, ſecondo il ſoggetto del Quadro, e la diſcrezione del Pittore.

Le Eſpreſſioni.

Sieno adattate al ſoggetto le eſpreſſioni; nobili, elevate, e ſublimi ſieno quelle delle figure principali; e ſi oſſervi il giuſto mezzo tra il caricato, e l' inſipido.

Le Eſtremità.

Con maggior preciſione ed eſattezza del rimanente ſi lavorino le eſtremità, cioè il capo, i piedi, e le mani, e concorrano inſieme a rendere più eſpreſſiva l' azione delle figure.

Le Panneggiature.

Si gettino bene le Panneggiature, grandi ne ſieno le pieghe, in piccol numero, per quanto ſi può, e ben

con-

contraſtate: leggeri ſieno, o peſanti i panni, giuſta la qualità, e la convenienza delle figure; ricamati talvolta, e di diverſa ſpecie, e talvolta ſemplici, ſecondo la convenienza de' ſoggetti, che più o meno eſigono di ſplendore per l'ornamento del Quadro, e per la economia del tutto.

Gli Animali.

Sopratutto ſi caratterizzino con tocco ſpiritoſo, e ſpeciale gli Animali.

Il Paeſaggio.

Il Paeſaggio non ſia da troppi oggetti interrotto, pochi ſieno eſſi, ma ſceltiſſimi. E s'egli avviene, che vi ſi contenga una quantità grande d'oggetti, biſogna che queſti ſieno ingegnoſamente aggruppati di lumi, e di ombre, che bene unito, e ſgombro ne ſia il ſito, che gli alberi ne ſieno differenti di forma, di colore, e di tocco, quanto eſigono la prudenza, e la varietà della Natura, e che queſto tocco medeſimo ſia ſempre leggeriſſimo. Ricco poi ſia tutto

ciò, che è in ſull' innanzi, o per gli oggetti, o almeno per quella maggior eſattezza di lavoro, che le coſe fa parer vere, e palpabili. Sia leggero il Cielo, nè vi ſia oggetto ſopra la terra, che gli contenda l' aereo ſuo carattere, a riſerva delle acque tranquille, e de' corpi liſci, che ſono ſuſcettibili di tutti i colori, che loro ſono oppoſti, sì celeſti, come terreſtri. Le nuvole ſieno d' ottima ſcelta, ben toccate, e ben ſituate.

La Proſpettiva.

Regolare ſia la Proſpettiva, e non già d' una ſemplice pratica poco eſatta.

Il Colorito.

Nel Colorito, il quale abbraccia due coſe, il Colore locale, ed il Chiaroſcuro, procuri il Pittore d' iſtrüirſi bene sì dell' uno che dell' altro. Queſto è ciò, che lo diſtingue dagli artigiani, i quali hanno ſeco lui di comune le miſure, e le proporzioni, e che lo rende in oltre il più verace, ed il più perfetto imitatore della Natura.

Il Colore locale.

Il Color locale non è altro che quel colore, il quale è naturale a ciascun oggetto, in qualunque luogo egli si ritrovi, che lo distingue dagli altri, e che ne indica perfettamente il carattere.

Il Chiaroscuro.

Ed il Chiaroscuro è l'arte di distribuire vantaggiosamente i lumi, e le ombre, tanto sugli oggetti particolari, quanto sulla massa del Quadro: sugli oggetti particolari, per dar loro il rilievo, e la rotondità conveniente; e sulla massa del Quadro, per farvi vedere gli oggetti con piacere, porgendo alla vista occasione di riposarsi di spazio in ispazio con una ingegnosa distribuzione di lumi, e di ombre sensibili, che vicendevolmente col loro contrasto si soccorrono, cosicchè i gran lumi servono di riposo per le grandi ombre, come queste servono di riposo per quelli. Ma quantunque il Chiaroscuro

comprenda, come ſi è detto, la ſcienza di ben ſituare tutti i lumi, e tutte le ombre, pure più particolarmente s' intende delle grandi ombre, e de' gran lumi. In queſt' ultimo ſenſo la loro diſtribuzione può farſi in quattro maniere. 1. Colle ombre naturali de' corpi. 2. Coi gruppi; cioè diſponendo in guiſa gli oggetti, che i lumi ſi ritrovino legati inſieme, e le ombre parimente inſieme, come ſi può oſſervare in un grappolo d' uva, i di cui granelli dalla parte del lume fanno una maſſa d' ombra; e che il tutto non venga a formare, ſe non un ſolo gruppo, e quaſi un oggetto ſolo; in guiſa però, che in tale artifizio non appaja affettazione veruna, ma che gli oggetti ſi ritrovino ſituati così naturalmente, e come a caſo. 3. Cogli accidenti di un lume ſuppoſto. 4. Colla natura ed il corpo de' colori, che il Pittore può dare agli oggetti ſenz' alterarne il carattere. Queſta parte della Pittura è il miglior mezzo, di cui poſſa valerſi un Pittore per dare

della

della forza a' ſuoi Quadri , e per rendere tanto in generale , quanto in particolare ſenſibili i ſuoi oggetti.

Non trovo , che l' artifizio del Chiaroſcuro foſſe noto alla Scuola Romana innanzi a Polidoro da Caravaggio, che lo rinvenne , e ſe ne fece un principio; e mi reca ſtupore il vedere, che i Pittori , che lo ſeguirono, non ſi ſieno accorti , che il grand' effetto delle ſue Opere proviene dai ripoſi da eſſo oſſervati di ſpazio in iſpazio , avendo egli aggruppati i ſuoi lumi da una parte , e le ſue ombre dall' altra ; il che non ſi fa , ſe non per la intelligenza del Chiaroſcuro. Mi reca , diſſi, ſtupore che ſia loro sfuggita ſenz' avvederſene una parte tanto neceſſaria. Ciò non pertanto ſono fra quelle de' Pittori Romani alcune Opere, nelle quali ſi vede del Chiaroſcuro : ma queſto haſſi da riguardare come un momento fortunato dell' Ingegno , o come un effetto anzi del caſo , che di un bene ſtabilito principio.

Andrea

Andrea Boſcoli, Pittor Fiorentino, ebbe del Chiaroſcuro un non piccolo ſentore, come dalle di lui Opere ſi oſſerva; ma il riſtabilimento di queſto principio haſſi a riconoſcere da Giorgione, e Tiziano, ſuo Competitore, eſſendoſene pure avveduto, ſe ne prevalſe in tutto quello, che fece dipoi.

Nella Fiandra Ottone Venio ne gettò ſtabili fondamenti, e gli comunicò al ſuo allievo Rubens. Queſti gli reſe più ſenſibili, e ne fece talmente conoſcere i vantaggi, e la neceſſità, che i migliori Pittori Fiamminghi, che il ſeguirono, ſi reſero per queſta parte commendabili; perciocchè ſenza di eſſa non ſi ſtimerebbe gran fatto il ſommo ſtudio, con cui preſero ad imitare tanto fedelmente gli oggetti particolari della Natura.

L' accordo de' colori.

Nella diſtribuzione de' colori tale accordo ſi ritrovi, che produca per gli occhi quell' effetto medeſimo, che la Muſica produce per gli orecchi.

Unità di oggetto.

Che ſe trovanſi in un Quadro parecchi gruppi di Chiaroſcuro, uno vi ſia fra queſti, che rieſca più ſenſibile, e domini ſopra tutti gli altri, talchè vi ſia l'unità dell'oggetto, come l'unità del ſoggetto nella Compoſizione.

Il Pennello.

Ardito, e leggero ſia il Pennello, ſe è poſſibile; ma o raſſembri eſſo unito come quello del Correggio, o ineguale, e ſcabro, come quello del Rembrante, ſempre però dev'eſſere dolce.

Le Licenze.

E finalmente ſe il Pittore ſi trova coſtretto a valerſi di qualche licenza, avverta egli, che queſta ha da eſſere impercettibile, giudizioſa, vantaggioſa, ed appoggiata a qualche autorità. Le tre prime delle qualità ſuddette riſguardano l'Arte del Pittore, e l'ultima riſguarda la Storia.

La

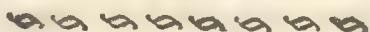
Un Pittore, il quale possegga l'Arte sua con tutte quelle doti, che abbiamo fin quì accennate, può veramente accertarsi di essere valente, e di fare infallibilmente delle belle cose; ma non saranno però perfetti i suoi Quadri, se la Bellezza, che vi si trova, non verrà accompagnata dalla Leggiadria, o dalla *Grazia* che vogliam dire. Deve questa servire di condimento a tutte le anzidette parti; deve seguitare l' Ingegno, essendo quello che lo sostiene, e lo perfeziona; ma non può nè acquistarsi a fondo, nè dimostrarsi. La Natura sola può darla al Pittore, e questi non sa neppure se essa sia in lui, nè in qual grado la possegga, nè come la comunichi a' suoi parti: sorprende essa lo Spettatore, che ne risente gli effetti senza penetrarne la vera cagione; ma questa *Grazia* però non tocca il di lui cuore, se non secondo la disposizione, che v' incontra. Si potrebbe diffinire, ciò che piace, e che gua-

guadagna il cuore ſenza paſſare per lo ſpirito.

La *Grazia*, e la Bellezza ſono due coſe diverſe. La Bellezza non piace, ſe non per via delle regole; e la *Grazia* piace ſenza di queſte. Ciò, ch' è bello, non è ſempre grazioſo, e ciò ch' è grazioſo non ſempre è bello; ma la *Grazia* unita alla Bellezza è il colmo della Perfezione.

Si è diſteſa queſta Idea del perfetto Pittore con quella maggior brevità che ſi è potuto, per non tediare coloro, che non hanno alcun dubbio intorno alle coſe, ch' eſſa contiene. Per coloro poi, che ne bramano delle pruove, ſi è procurato di contentargli nelle ſeguenti Oſſervazioni, nelle quali sì gli uni come gli altri troveranno, che ſi ſono trattate parecchie materie, le quali ſi ſono preſentate naturalmente, e non riuſciranno loro forſe diſaggradevoli.

OSSERVAZIONI

Tendenti a dilucidare la precedente Idea.

CAPITOLO I.

Dell' Ingegno.

PEr quanto si affatichino gli uomini per superare gli ostacoli, che impediscono loro il giungere alla perfezione, se non hanno essi portato dalla nascita un talento affatto particolare per quelle Arti, che abbracciano, saranno sempre nell' incertezza di poter conseguire quel fine, che si propongono. Possono bensì l'Arte, e l'esempio degli altri additar loro la via, che debbono tenere; ma non basta però, che i mezzi, che loro somministrano, sieno sicuri; conviene, in oltre, che facili sieno, e dilettevoli.

Ora questa facilità non s'incontra, se non se in coloro, che prima d' istruirsi nelle regole, e di vedere le altrui produzioni, hanno la propria in-

inclinazione consultata, e disaminato attentamente se venivano tratti da un lume superiore a quella professione, che volevano seguitare. Imperocchè questo lume dello spirito, il quale altro non è che l' Ingegno, o come altri dicono il *Genio*, additandoci sempre la strada più breve, e la più facile, ci rende infallibilmente felici e nei mezzi, e nel fine.

E' dunque l' Ingegno un lume dello spirito, il quale per mezzi facili conduce al fine, che uno si propone. Egli è un dono, che la Natura fa agli uomini nel momento stesso del loro nascimento, e quantunque non lo doni essa per lo più, se non per una cosa in particolare, è però talvolta assai liberale per renderlo generale in un sol uomo. Di tal fatta se ne sono veduti parecchj, e chi è felice a segno di possedere questa pienezza d' influenze, fa con facilità quanto egli vuole, e basta che si applichi per riuscire in tutto. Egli è verissimo, che l' Ingegno particolare non estende così ampiamente il poter suo

sopra

ſopra tutte le ſorti di cognizioni; ma però egli penetra d' ordinario più addentro in quella, a cui è adattato.

E' dunque neceſſario un Ingegno, ma un Ingegno eſercitato dalle regole, dalle rifleſſioni, e dall' aſſiduità del lavoro. Conviene avere veduto molto, molto letto, e molto ſtudiato per diriggere queſto Ingegno, e per renderlo atto a produrre coſe degne della poſterità.

Siccome però il Pittore non può nè vedere, nè ſtudiare tutte le coſe, che potrebbero deſiderarſi per la perfezione dell' Arte ſua, gioverà molto ch' egli ſi ſerva ſenza veruno ſcrupulo degli ſtudj già fatti da altri.

CAPITOLO II.

Che ſi deve far uſo degli altrui ſtudj ſenza ſcrupolo.

E' Coſa impoſſibile il rappreſentare come ſi deve quegli oggetti non ſolo, che mai non ſi videro, ma che altresì mai non ſi diſegnarono. Se un Pittore non ha mai veduti Lioni,

ni, egli non saprà mai dipignere un Lione; e se ne ha veduti, egli non può rappresentare questo animale, se non imperfettamente, ove non l'abbia disegnato o dipinto dal naturale, o non prenda a copiarlo da un quadro di un altro.

Ciò stante, non si deve biasimar un Pittore, il quale non avendo mai veduto, nè studiato l'oggetto, che gli accade rappresentare, si vale degli studj d'un altro, anzichè fare a capriccio qualche cosa di falso: egli è necessario assolutamente, ch' egli abbia i suoi studj o nella sua memoria, o nel suo gabinetto: i suoi, dico io, o quelli degli altri.

Dopo che il Pittore si è riempiuta la mente colla veduta delle cose belle, egli vi aggiunge, o vi toglie secondo il gusto suo, e secondo la portata del proprio giudicio; e questo cangiamento si fa paragonando le idee di ciò, che si è veduto, e scegliendo ciò che vi si truova di buono. Rafaello per esempio, il quale nella sua gioventù in casa del Perugino suo maestro non

avea,

avea, se non le idee somministrategli dalle Opere di questo Pittore, quando le paragonò poscia con quelle di Michelagnolo, e coll' Antico, trascelse tutto ciò, che gli parve migliore, e formossi un Gusto raffinatissimo, quale osserviamo ne' suoi parti.

L' Ingegno adunque si serve della Memoria, come di un vaso, in cui mette in serbo le idee, che gli si offrono; le sceglie coll' ajuto del giudicio, e ne fa un magazzino, onde all' occorrenza si vale; ne ricava ciò, che vi ha messo, e non può trarne altra cosa. In tal guisa Rafaello trasse dal suo magazzino (per servirmi di questo termine) le alte idee, che prese dall' Antico; come Alberto, e Luca trassero dal loro magazzino le idee Gotiche, che la pratica del loro tempo, e la natura del loro paese avevano ad essi somministrate.

Chiunque ha ingegno può inventare un soggetto in generale; ma se non ha fatto lo studio degli oggetti particolari, si troverà imbarazzato nella esecuzione della sua Opera, sem-

precchè

precchè non abbia ricorſo agli ſtudj, che ne fecero gli altri.

Anzi è molto veriſimile, che ſe manca ad un Pittore il tempo, ed il commodo di vedere la Natura, quando però ha egli un bell'ingegno, potrà ſtudiare ſui Quadri, ſui Diſegni, e ſulle ſtampe de' valenti Maeſtri, i quali ſeppero fare ſcelta del migliore, e valerſene con intendimento. Così chiunque vorrà, per eſempio, fare un Paeſaggio, e non avrà mai veduti, o non avrà ſufficientemente oſſervati i paeſi proprj ad eſſer dipinti per la loro bizzaria, o pella loro amenità, farà prudentiſſimamente, ſe ſi approfitterà delle Opere di coloro, che hanno que' certi paeſi ſtudiati, o che hanno rappreſentati ne' loro Paeſaggj effetti ſtraordinarj della Natura. Egli potrà riguardare le produzioni di que' valenti Pittori come riguarderebbe la Natura medeſima, e farle ſervire in appreſſo ad inventare qualche coſa da per ſe ſolo.

Due vantaggi in oltre ritroverà chiunque formerà da principio i ſuoi

ſtudj ſulle Opere de' valenti Maeſtri: perciocchè primieramente vi vedrà la Natura purgata da molte coſe, che ſi deono rigettare nel copiarla; ed in ſecondo luogo imparerà così a fare una buona ſcelta della Natura, a prenderne ſoltanto il bello, ed a rimediarne i difetti. Così un Ingegno ben regolato, e ſoſtenuto dalla Teoria; ſerve a mettere utilmente in opera non ſolamente i ſuoi proprj Studj, ma quegli eziandio degli altri.

Lionardo da Vinci ſcriſſe già, che le macchie, le quali ſi trovano ſopra un antico muro, formando delle idee confuſe di varj obbietti, poſſono deſtar l' Ingegno, ed ajutarlo a produrre. Credettero alcuni, che queſta propoſizione faceſſe del torto allo 'ngegno, ſenza però allegarne plauſibili ragioni. Egli è però certo, che ſopra un tal muro, o ſopra tale altra coſa macchiata non ſolamente ſi ha luogo di concepire delle idee in generale, ma ciaſcuno ne concepiſce delle diverſe, ſecondo la diverſità degl' Ingegni, e che ciò, che vi ſi vede

ſolo

ſolo confuſamente, ſi ſviluppa, e ſi forma nello ſpirito, ſecondo il Guſto di colui in particolare, che la riguarda. Di maniera che queſti vede una Compoſizione bella e ricca, e gli oggetti conformi al ſuo Guſto, perchè fertile è il ſuo Ingegno, e buono il ſuo Guſto; e quegli per l'oppoſto altro non vi ſcorge che povertà, e coſe di guſto peſſimo, perchè è dotato d'Ingegno freddo, e di cattivo Guſto.

Ma qualunque ſia il carattere degli ſpiriti, ciaſcuno può ritrovare in quell'oggetto di che accendere la propria fantaſia, e produrre qualche coſa, che gli appartenga. Riſcaldandoſi così a poco a poco la fantaſia, diverrà capace colla veduta di alcune figure di concepirne un gran numero, e di arricchire la Scena del ſuo ſoggetto con alcuni oggetti indeciſi, che vi daranno luogo. Anzi potrà facilmente avvenire, che ſi partoriranno con tal mezzo delle idee ſtraordinarie, le quali non ſi ſarebbero mai in altra maniera preſentate all'immaginazione.

Però il detto di Lionardo da Vinci non fa alcun torto all' Ingegno; anzi all' incontro può servire a chi ne ha molto del pari, ed a chi n'è sfornito. Solamente soggiungerei a quanto egli scrive, che quanto è più fertile lo 'ngegno, tanto maggior numero di cose si scuopre in quella spezie di macchie, o di linee confuse.

CAPITOLO III.

Delle Azioni della Natura, e delle Azioni provenienti dall' abitudine, e dalla educazione.

LA Natura viene alterata non solamente dagli accidenti, che s' incontrano nelle attuali di lei produzioni, ma dalle abitudini ancora, che contraggono le cose prodotte. Si possono impertanto considerare le azioni della Natura in due maniere; o quando opera essa per se medesima e spontaneamente, o quando opera per abitudine ad altrui piacimento.

Le azioni puramente della Natura sono quelle, che farebbero gli uomini,

ni, se dalla loro infanzia fossero lasciati operare a seconda della loro inclinazione; e le azioni di abitudine, e di educazione sono quelle, che gli uomini fanno in virtù delle istruzioni, e degli esempj, che ricevettero. Queste sono tante e sì diverse, quante sono le varie Nazioni, e si trovano talmente frammischiate alle azioni puramente naturali, che malagevolissimamente, a parer mio, se ne può conoscere la differenza. Questo nondimeno è ciò, che i Pittori deono procurar di fare, dovendo eglino spesse volte trattare certi soggetti, ne' quali hanno da seguitare la pura Natura, o in tutto, o in parte. Sarà dunque bene, che non ignorino le azioni diverse, onde la Natura fu abbigliata dalle Nazioni principali; ma nascendo la loro differenza da qualche affettazione, che è un velo, con cui si maschera la verità, deve il Pittore impiegare il principale suo studio in isviluppare, ed in conoscere in che consista il vero, il bello, ed il semplice di questa Natura medesi-

ma, la quale trae tutte le ſue bellezze, e le ſue grazie dalla propria purezza, e ſemplicità.

E' chiaro che gli antichi Scultori hanno ricercata queſta ſemplicità naturale, e che Rafaello tolſe dalle loro Opere in un col buon Guſto quella, che ſparſe nelle ſue figure. Ma ſebbene la Natura ſia la ſorgente della Bellezza, l'Arte però, ſecondo il volgar detto, la ſupera; molti Autori ne hanno parlato in queſti termini; ed un tale Problema merita di eſſere riſoluto.

CAPITOLO IV.

Come dir ſi poſſa, che l'Arte ſia ſuperiore alla Natura.

PUò la Natura conſiderarſi in due modi, o negli oggetti particolari, o negli oggetti in generale, ed in ſe ſteſſa. La Natura è d'ordinario difettoſa negli oggetti particolari, nella formazione de' quali viene, come abbiam detto, alterata da alcuni accidenti, contro la ſua intenzione,

zione, che è sempre di fare una cosa perfetta. Ma se si considera in se stessa, nella sua intenzione, e nella generalità delle sue produzioni, noi la ritroveremo perfetta.

Da questa Generalità gli antichi Scultori hanno tratta la perfezione delle Opere loro, e da essa pure trasse Policlete le belle proporzioni di quella Statua, che fece per la Posterità, e che venne chiamata la Regola. Lo stesso è de' Pittori. Gli effetti vantaggiosi della Natura gl' invogliarono d' imitargli, ed un' esperienza fortunata ridusse a poco a poco questi effetti medesimi in Precetti. Non adunque sopra un soggetto solo, ma sopra molti si sono stabilite le Regole dell' Arte.

Se si paragona l'Arte del Pittore, che fu formata sopra la Natura in generale, con una produzione particolare di essa Natura, potrà con ragione dirsi, che l' Arte sia superiore alla Natura: ma quando si paragonerà con la Natura in se stessa, che

 è il

è il ſuo modello, una tale propoſizione ſi ritroverà falſa.

In fatti, ſe ben riguardiamo, per quanto abbiano finora i Pittori procurato d'imitare queſta Maeſtra delle Arti, vedremo che molto più riman loro a far di ſtrada prima, che poſſano giungere infino ad eſſa, e che eſſa contiene una miniera ineſauſta di bellezze. E perciò ſi ſuol dire, che nelle Arti s'impara ancora ogni giorno, mentre la eſperienza, e le rifleſſioni ſcuoprono di continuo qualche coſa di nuovo negli effetti della Natura, che ſono innumerabili, e ſempre diverſi gli uni dagli altri.

CAPITOLO V.

Dell' Antico.

COmprendonſi ſotto queſto nome tutte le Opere di Pittura, di Scultura, e d'Architettura, ſtate fatte sì in Egitto, che in Grecia, ed in Italia dal tempo di Aleſſandro Magno fino alla invaſione de' Goti, che col loro furore, e colla loro ignoranza

ranza fecero perire tutte le belle Arti. Pure si suol usare più particolarmente questo vocabolo per significare le Sculture di que' tempi, tanto Statue, e Bassirilievi, quanto Medaglie, e Cammei. Tutte queste Opere non sono certo egualmente buone; ma hanno anche le mediocri un certo carattere di bellezza, per cui i Conoscitori le distinguono dalle Opere moderne.

Di queste moderne Sculture non intendiamo quì di parlare, ma delle Sculture antiche più perfette, e che non si riguardano, se non con ammirazione. Gli antichi Autori le hanno poste al di sopra della Natura, e non lodavano la bellezza degli uomini, se non in quanto era essa conforme alle belle Statue.

* *Usque ab ungulo ad capillum summum est festivissima.*
Estne? Considera: vide signum, pictum pulchre videris.

* Plauto, Epid. Atto 5.

Potrei allegare infiniti passi di Autori antichi in pruova di quanto dico; ma per maggiore brevità lascierò, che il curioso Leggitore vegga quanto scrissi intorno all' Antico nel mio Comento sopra l' Arte della Pittura di Carlo Alfonso Du-Fresnoy, e riferirò solo ciò, che diceva un moderno Pittore, cioè il famoso Pussino, che molto addentro avea penetrato nella cognizione dell' Antico. Rafaello, diceva egli, è un Angelo, se si paragona cogli Autori delle Antiche: espressione tuttavia un po' troppo arrischiata; perciocchè mi sarei contentato di dire, che Rafaello altrettanto è inferiore agli Antichi, quanto sono ad esso inferiori i Moderni.

Egli è certo, che pochi sono capaci di scoprire tutta la finezza, che è nelle antiche Sculture; mentre converrebbe avere perciò un ingegno proporzionato a quello degli Scultori, che le fecero, e questi uomini avevano un Gusto sublime, concepivano con acutezza e vivacità grande, e con somma esattezza e con brio solevano

ese-

eseguire. Diedero essi alle loro Figure proporzioni conformi al loro carattere, e disegnarono le Divinità con contorni assai più sciolti, più eleganti, e di maggior gusto, che non quelli degli uomini ordinarj. Fecero essi un' ottima scelta della bella Natura, e rimediarono eccellentemente alla impotenza di tutto imitare, a cui trovavansi condannati dalla materia, che maneggiavano.

Il meglio adunque, che possa fare il Pittore, è il procurare di penetrare l'eccellenza delle dette Opere, per meglio conoscere la purità della Natura, e disegnare più dottamente. Essendo non pertanto nella Scultura più cose, le quali non convengono alla Pittura, ed avendo nel tempo stesso il Pittore altri mezzi di imitare più perfettamente la Natura, fa di mestieri ch' egli riguardi l'Antico come un Libro, che si traduce in altra lingua, nella quale basta trasportar bene il sentimento e lo spirito dell' Autore, senza rendersi troppo schiavo delle parole.

CAPITOLO VI.

Del Gran Gusto.

SI è potuto vedere dalla Diffinizione, che diedi del Gran Gusto riguardo alle Opere di Pittura, ch' egli non si chiama punto soddisfatto delle cose ordinarie. Ora il mediocre non è al più al più tollerabile, che nelle Arti necessarie all' uso ordinario; ma non mai in quelle, che inventate furono solo per ornamento del mondo, e per dilettare. Ci vuol dunque nella Pittura qualche cosa di grande, di vivo, e di straordinario, capace di sorprendere, di piacere, e d' istruire, e questo è ciò che si chiama Gran Gusto. Per esso le cose comuni diventano belle, e le belle sublimi, e maravigliose; imperocchè nella Pittura il gran Gusto, il sublime, il maraviglioso sono una sola e medesima cosa, e se muto n' è il linguaggio, tutto però vi parla.

CAPITOLO VII.

Della essenza della Pittura.

ABbiam detto, essere la Pittura un'Arte, che per mezzo del Disegno, e del Colore imita sopra una piana superficie tutti gli oggetti visibili. Così presso a poco la definiscono tutti coloro, che ne parlarono, e niuno ancora ha biasimata questa diffinizione. Contiene essa tre parti, la composizione, il disegno, e il colorito, che formano l'essenza della Pittura, come il corpo, l'anima, e la ragione formano l' essenza dell' uomo. E in quella stessa guisa che l'uomo con queste tre ultime parti fa comparire varie proprietà, e varie convenienze, che non sono della di lui essenza, ma che le servono di ornamento, come a cagion d' esempio le Scienze, e le Virtù; così per via solo delle parti essenziali dell' Arte sua fa il Pittore conoscere infinite cose, le quali accrescono pregio a' suoi Quadri, comecchè non sieno esse della essenza della Pittura. Tali sono le

proprietà d' istruire, e di dilettare: su di che si può muovere la seguente quistione, degna per verità di essere attentamente disaminata.

CAPITOLO VIII.

Se la fedeltà della Storia sia dell' essenza della Pittura.

SEmbra che la composizione, la quale è una parte essenziale della Pittura, comprenda gli oggetti, ch' entrano nella Storia, e che ne fanno la fedeltà; che per conseguenza questa fedeltà debba essere essenziale alla Pittura; e che il Pittore sia strettamente tenuto ad uniformarvisi.

Al che si risponde, che se la fedeltà della Storia fosse essenziale alla Pittura, non vi sarebbe Quadro, in cui essa non dovesse ravvisarsi. Ora vi è un numero infinito di bei Quadri, i quali non rappresentano alcuna Storia, come sono i Quadri Allegorici, i Paesaggi, gli Animali, le Marine, i Frutti, i Fiori, e parecchj altri, che

che non ſono altro, che un puro ef-
fetto della immaginazione del Pittore.

Pure egli è veriſſimo, che il Pit-
tore è tenuto ad eſſer fedele nella
Storia, che rappreſenta, e che con
indagare curioſamente le circoſtanze,
che l'accompagnano, e bellezza ag-
giunge, e pregio al ſuo Quadro; ma
queſt' obbligo non è dell' Eſſenza della
Pittura, ma è ſoltanto una indiſpen-
ſabile convenienza, come la Virtù,
e la Scienza ſono nell' Uomo. E co-
me l' Uomo, comecchè ignorante, e
vizioſo ſia, non laſcia però di eſſer
Uomo, così il Pittore non laſcia di
eſſer Pittore, quantunque non ſappia
la Storia. Che ſe è vero eſſere le
Virtù, e le Scienze gli ornamenti
degli Uomini, è anche certiſſimo do-
verſi tanto più apprezzare le Opere
de' Pittori, quanto ſarà maggiore la
loro fedeltà in rappreſentare i ſog-
getti della Storia, ſuppoſto ſempre
però, che nulla vi manchi della imi-
tazione della Natura, che è la loro
Eſſenza.

Può

Può impertanto un Pittore essere molto valente nell' Arte sua, e molto ignorante nella Storia. Tanti son quasi gli esempj, che ne abbiamo, quanti sono i Quadri di Tiziano, di Paolo Veronese, del Tintoretto, dei Bassani, e di varj altri Veneziani, i quali posero ogni loro studio principale nella Essenza dell' Arte loro, cioè nella imitazione della Natura, e si sono meno applicati alle cose accessorie, ch' esser possono, o non essere, senza che ne rimanga alterata l' Essenza. E in questo senso pare che i Curiosi riguardino i Quadri dei suddetti Pittori, poichè a peso d' oro gli comprano, e gli collocano fra quelli, che tengono il primo ordine ne' loro Gabinetti.

Non v' ha dubbio, che se questa Essenza ne' Quadri de' Pittori Veneziani fosse stata accompagnata dagli ornamenti, che ne accrescono il pregio, vale a dire dalla fedeltà della Storia, e della Cronologia, sarebbero essi più stimabili; ma è altresì certo, che con questa sola Essenza devono

vono i ſuddetti Pittori iſtruirci, e che noi dobbiamo rintracciare ne' loro Quadri la imitazione della Natura innanzi ad ogni altra coſa. S'eglino c'iſtruiſcono, bene: ſe nol fanno, avremo ſempre il piacere di vedervi una ſpezie di creazione, che ci alletta, e mette in moto le noſtre paſſioni.

Che ſe io voglio imparare la Storia, io non conſulterò mica un Pittore, il quale per accidente ſoltanto è Iſtorico; ma leggerò i libri, che ne trattano *ex profeſſo*, e che ſono eſſenzialmente tenuti non ſolamente a narrare i fatti, ma a narrargli fedelmente.

Contuttociò non pretendo io di ſcuſare un Pittore nell'eſſere cattivo Storico: concioſſiachè è ſempre degno di biaſimo chi fa male ciò, che ſi accinge a fare. Se un Pittore, il quale debba trattare un ſoggetto Storico, ignora gli oggetti, che hanno ad entrare nella ſua compoſizione per renderla fedele, egli deve diligentemente informarſene, o per mezzo de' libri, o per mezzo degli Eruditi, e biſo-

bisogna confessare, che indegna affatto di scusa è la negligenza, ch' egli userà in questo. Si eccettuino tuttavia coloro, che trattarono soggetti di divozione, introducendovi Santi di tempi, e di paesi diversi, non già per capriccio loro, ma costretti a così compiacere chi gli facea lavorare, e ad aderire alla troppo grande semplicità di coloro, che non potevano riflettere alle cose accessorie, che contribuir possono all' ornamento della Pittura.

L'Invenzione, che è una parte essenziale di quest' Arte, consiste meramente nel rinvenire gli oggetti, i quali deono entrar in un Quadro, secondochè il Pittore se lo immagina, falsi, o veri, favolosi, o istorici. E se un Pittore, immaginandosi che Alessandro fosse vestito all' uso nostro, rappresentasse quel Conquistatore con un Cappello, ed una Parrucca in capo, come fanno talvolta i Commedianti, sarebbe senza dubbio una cosa ridicola, e commetterebbe un errore assai goffo: ma

pecche-

peccherebbe in ciò nondimeno contro la Storia, e non contro la Pittura, ogni qualvolta però le cose rappresentate fossero giusta tutte le regole di quest' Arte.

Ma quantunque il Pittore rappresenti la Natura per Essenza, e la Storia per accidente, egli non deve però badar meno a questo accidente, che all' Essenza, se pur vuole piacere a tutti, e spezialmente ai Dotti, ed a coloro, che esaminando un Quadro più collo spirito, che cogli occhi, fanno principalmente consistere la perfezione del medesimo nella rappresentazione fedele della Storia, e nella espressione delle passioni.

CAPITOLO IX.

Delle Idee imperfette della Pittura.

POchissimi sono coloro, che abbiano una ben distinta idea della Pittura, e non eccettuo nemmeno i Pittori medesimi, molti de' quali ripongono tutta l' Essenza dell' Arte loro nel Disegno, ed altri la fanno solo

lo consistere nel Colorito. La maggior parte di quelli, che si piccano nel mondo di comparire scienziati, e i Letterati spezialmente, non concepiscono per lo più la Pittura, se non per via dell' Invenzione, e come un puro effetto della immaginazione del Pittore. Sogliono essi esaminare questa Invenzione, e farne, dirò così, la notomia; e più o meno lodano il Quadro, secondochè sembra essa loro più o meno ingegnosa, senza considerarne lo effetto, nè a qual grado sia stata portata dal Pittore l' imitazione della Natura. E in questo senso deve intendersi quel passo di Santo Agostino, in cui dice essere superflua la cognizione della Pittura e della Favola, comecchè nello stesso luogo egli lodi le Scienze profane.

Per costoro indarno si affaticarono tanto e Tiziano, e Giorgione, e Paolo Veronese; indarno hanno eglino portata tant'oltre l' imitazione della Natura; e indarno i valenti Pittori studiano le loro Opere, e persuadono ad altri lo studiarle, come esem-

esemplari perfettissimi. E' cosa inutile il far loro vedere de' Quadri, posciachè potrebbero bastare le buone Stampe per esercitare il loro giudizio, e riempiere l' estensione della loro cognizione.

Ritorno a Santo Agostino, e dico, che s' egli avesse avuto un' idea giusta della Pittura, la quale non è altro, se non l' imitazione del vero, e se avesse considerato, che con questa imitazione si può in mille guise alzare all' Amor di Dio il cuor de' Fedeli, egli avrebbe di questa bell' Arte fatto il Panegirico con tanto maggior calore, quanto più al vivo soleva egli stesso esser tocco da tutto ciò, che può elevare a Dio.

Diversa, e più giusta, era l' idea, che avea San Gregorio Nisseno della Pittura; perciocchè dopo aver fatta una descrizione del Sagrificio d'Abramo, soggiunge: *Io ho sovente gettati gli occhi sopra d' un Quadro, che rappresenta questo pietoso spettacolo, e sempre mi sono sentito commovere le lagrime:* tanto la Pittura seppe rappresen-

tare

tare la cosa, come se di fatti allora si passasse.

CAPITOLO X.

Come gli avanzi della Idea imperfetta della Pittura si sieno conservati dopo il suo ristabilimento nello spirito di parecchi.

HO mostrato di sopra; che l'Essenza della Pittura consisteva in una fedele imitazione, mediante la quale i Pittori potrebbono istruire, e dilettare a proporzione del loro ingegno. Parlai quindi delle Idee false della Pittura; ed ora procurerò di far vedere in questo Capitolo, come queste medesime imperfette Idee si sieno mantenute fino a' dì nostri.

La Pittura, come le altre Arti, non fu conosciuta, se non pel progresso che fece nello spirito degli Uomini. Coloro, che principiarono a rinnovarla in Italia, e che non potevano per conseguenza averne, se non deboli principj, non lasciarono però di conciliarsi l'ammirazione colla

novità

novità delle loro Opere; ed a misura che si accrebbe il numero de' Pittori, e che l'emulazione diede loro dei lumi, i Quadri pure vennero crescendo di prezzo, e di bellezza; si formarono degli Amatori, e dei Conoscitori; e giunte poi le cose ad un certo segno, si principiò a credere quasi impossibile, che si potesse col Pennello far nulla di più perfetto di quanto in quel tempo si ammirava.

I Signori Grandi visitavano i Pittori, i Poeti celebravano le loro lodi, e fin dall'anno 1300. troviamo, che Carlo I. Re di Napoli si recò, passando per Firenze, a veder Cimabue, ch'era allora in gran fama: e Cosimo de' Medici stimava talmente le Opere di Filippo Lippi, che non lasciò mezzo intentato per vincere la bizzaria, e la pigrizia di questo Pittore, a fine di averne dei Quadri.

Si può nondimeno giudicar facilmente dagli avanzi di quelle prime Opere, che la Pittura di quel secolo era assai poca cosa, se con quella la con-

confrontiamo, che vediamo addì nostri uscita di mano ai buoni Maestri. Imperciocchè non solamente le parti dipendenti dalla Composizione, e dal Disegno non erano ancora condite con quel buon Gusto, che poi s' introdusse; ma ignoravasi assolutamente quella del Colorito, e nel Colore degli oggetti in particolare, che chiamasi Colore Locale, e nell' intelligenza del Chiaroscuro, e nell' armonia del tutto. Adoperavansi, egli è vero, i colori; ma la strada in ciò tenuta dai Pittori serviva piuttosto a destare la rimembranza degli oggetti, che a rappresentarne la verità.

In questa ignoranza del Colorito, in cui erano stati allevati i Pittori, essi non comprendevano la possanza di questa parte incantatrice, nè quanto potesse la medesima aggiungere di pregio alle loro Opere. Non giuravano ancora, se non nelle parole de' loro Maestri, ed intenti unicamente a spianarsi la strada loro indicata, mettevano ogni loro studio nell' Invenzione, e nel Disegno.

Fi-

Finalmente dopo molti anni il Genio propizio della Pittura ſuſcitò dei grand' Uomini nella Toſcana, e nel Ducato d'Urbino, i quali colla ſodezza del loro ſpirito, colla eccellenza del loro Ingegno, e coll'aſſiduità de' loro Studj, elevarono le Idee delle cognizioni avute da' loro Maeſtri, e le portarono a quel grado di perfezione, che farà ſempre l'ammirazione de' Poſteri.

Coloro, a' quali ſiamo tenuti principalmente di queſta perfezione, ſono Lionardo da Vinci, Michelagnolo, e Rafaello; ma queſt' ultimo, che s'innalzò ſopra tutti gli altri, tante parti acquiſtò nell'Arte ſua, e a tant' alto grado le conduſſe, che le lodi grandiſſime a lui perciò date hanno fatto credere, che non ſi poteſſe in lui deſiderar cos'alcuna, e fiſſarono nella di lui perſona tutta la perfezione della Pittura.

Siccome nella profeſſione di queſt' Arte è neceſſario il principiare dal Diſegno, e ſi ſa che la ſorgente del Buon Guſto, e della Correzione ſi

ritrova

ritrova nelle antiche Sculture, e nelle Opere di Raffaello, che ne trasfero il loro maggior merito; così i giovani Pittori vanno per la maggior parte a Roma per istudiarvi, e ne riportano almeno la stima generale delle Opere, che vi si ammirano, trasmettendola quindi a quanti gli ascoltano. In questa maniera moltissimi Curiosi, ed Amatori della Pittura hanno sopra l'altrui fede, e sopra l'autorità degli Autori conservata questa prima Idea, che ricevettero; cioè che nelle Opere di Raffaello si contenesse tutta quanta la perfezione della Pittura.

I Pittori Romani adottarono pure quasi tutti quest' opinione, e la insinuarono negli Stranieri, o per l'effetto che portavano alla loro patria, o per la negligenza usata nel Colorito, che non conobbero mai bene, e per la preferenza, che diedero alle altre parti della Pittura, le quali essendo moltissime gli tengono pel rimanente della loro vita occupati.

Ad altro adunque non ſi era infin allora rivolta l'applicazione , che a ciò , che dipende dalla Invenzione , e dal Diſegno ; e benchè Raffaello abbia inventato ingegnoſiſſimamente , diſegnato con ogni poſſibile correzione ed eleganza , eſpreſſe con forza , e grazia infinita le paſſioni , trattati i ſuoi ſoggetti con ogni convenienza , e con nobiltà ineſplicabile , e niun Pittore gli abbia mai contraſtato il vantaggio del primato nel gran numero delle parti , che poſſedette ; pure gli è certo , ch' egli non penetrò nel Colorito quanto era neceſſario per rendere gli oggetti veri e affatto ſenſibili , nè per dare l'idea d'una perfetta imitazione .

Queſta imitazione però , e queſta ſenſazione perfetta formano tutto l'eſſenziale della Pittura , come ho dimoſtrato. Viene eſſa dal Diſegno , e dal Colorito ; e ſe Raffaello , e i Valentuomini del ſuo tempo non poſſedettero , ſe non imperfettamente , queſt'ultima parte , deveſi chiamar imperfetta l'Idea dell' Eſſenza della Pittura , che viene dall'

effetto delle loro Opere, e quella pure, che successivamente s' introdusse nello spirito di alcune persone, per altro assai illuminate.

Le Opere di Tiziano, e degli altri Pittori, che posero alla luce i loro pensieri col favore d' una fedele imitazione, dovrebbono certamente aver distrutti i cattivi avanzi, de' quali parliamo, e ristabilite le Idee secondochè esigono da una mente aggiustata la Natura, e la Ragione. Ma perchè i giovani, come abbiam detto, passano da Roma a Venezia collo spirito troppo preoccupato dalle ricevute impressioni, e troppo poco d' ordinario si fermano in quest' ultima Città, eglino vi veggono solo alla sfuggita quelle belle Opere, che potrebbero dar loro un' idea giusta, in vece di contraervi un' abitudine di buon Colorito, che porrebbe il colmo agli Studj già fatti in Roma, e gli renderebbe irreprensibili in tutte le parti della loro Professione.

Quello però, che reca stupore, si è il vedere certi Curiosi, i quali hanno

no gli avanzi di questa falsa idea, e sono non pertanto incantati dalla bellezza de' Quadri Veneziani, pagargli, come è giusto, a carissimo prezzo, quantunque tutto il merito di questi Quadri medesimi appoggiato sia all'Idea, che ho di sopra stabilita dell' Essenza della Pittura.

CAPITOLO XI.

La Composizione.

PRIMA PARTE DELLA PITTURA.

FInora ci siamo serviti della sola parola *Invenzione*, per significare la prima parte della Pittura; anzi parecchi la confusero coll'Ingegno, alcuni colla fertilità de' pensieri, ed altri colla disposizione degli oggetti: ma tutte queste cose sono diverse fra loro. Ho creduto, che per dare un'idea chiara della prima Parte della Pittura, convenisse chiamarla Composizione, e dividerla in Invenzione, e Disposizione. L'Invenzione ritrova solamente gli oggetti del Quadro, e la Dispo-

ſizione gli colloca nel loro ſito. Queſte due parti ſono bensì diverſe; ma ſono così ſtrettamente legate fra loro, che poſſono comprenderſi ſotto uno ſteſſo nome.

Formaſi l' Invenzione colla lettura ne' ſoggetti cavati dalla Storia, o dalla Favola: ne' ſoggetti Metaforici è un mero effetto dell' Immaginazione: contribuiſce alla fedeltà della Storia, ed alla chiarezza delle Allegorie; ed in qualunque maniera uno ſe ne vaglia, non deve mai per veruna oſcurità tener ſoſpeſo lo ſpirito dello Spettatore. Ma per quanto fedelmente, o ingegnoſamente ſi ſcelgano gli oggetti, ch' entrano nel Quadro, non produrranno eſſi mai un buon effetto, ſe non vengono diſpoſti maeſtrevolmente, ſecondochè richiedono l' economia, e le regole dell' Arte, ed è appunto la giuſta unione di queſte due parti quella, ch' io chiamo Compoſizione.

CA-

CAPITOLO XII.

Il Disegno.

SECONDA PARTE DELLA PITTURA.

TAnto nella Pittura son necessarj il buon Gusto, e la Correzione del Disegno, che un Pittore, il quale ne sia sprovveduto, non può conciliarsi qualche stima, se pure non sia giunto in altra parte ad eccellenza tale, che tenga quasi del prodigio. E siccome il Disegno è la base, ed il fondamento di tutte le altre parti, e termina i Colori, e distingue gli oggetti, così non si rendono meno necessarie nella Pittura la di lui eleganza e correzione, di quel che sia nell' Eloquenza la purità della lingua.

Que' Pittori, che riducono per abitudine tutte le loro Figure sotto una medesima sembianza, ed una medesima proporzione, non hanno mai (possiam dirlo) fatto riflessione, che la Natura non è meno ammirabile nella varietà, che nella bellezza delle sue produzioni, e ch' essi giunge-

rebbero col discreto mescolamento dell' una, e dell' altra ad una perfetta imitazione.

CAPITOLO XIII.

Delle Attitudini.

NElle Attitudini, la Ponderazione, ed il Contrasto hanno il lor fondamento nella Natura. Questa non fa azione alcuna senza far vedere le dette due parti, e se vi mancasse, sarebbe o priva di movimento, o forzata ed impedita nell' azion sua.

CAPITOLO XIV.

Delle Espressioni.

LE Espressioni sono come la pietra di paragone del talento del Pittore. Egli mostra colla giustezza, con cui le distribuisce, la propria penetrazione, ed il proprio discernimento: ma per ben distinguerle ci vuole nello Spettatore quel talento medesimo, che ci vuol nel Pittore per ben ritrarle.

Si deve considerare un Quadro, come una Scena, su di cui ciascuna figura deve rappresentare la sua parte. Le Figure ben disegnate, e ben colorite sono mirabili per verità; ma la maggior parte degli uomini di talento, che non hanno ancora un'idea affatto giusta della Pittura, non si rende sensibile a queste parti, se non in quanto vengon esse accompagnate dal brio, dalla giustezza, e dalla delicatezza delle Espressioni. Sono queste uno de' più rari talenti della Pittura, e chi è assai felice per ben maneggiarle, v'interessa non solamente le parti del voto, ma tutte quelle del corpo altresì, e fa concorrere alla espressione generale del soggetto gli oggetti persino più inanimati colla maniera, con cui gli espone.

CAPITOLO XV.

Delle Estremità.

Essendo le Estremità, cioè il capo, i piedi, e le mani, più cognite, e più osservate, ed essendo esse

quelle, che ne' Quadri a noi parlano, devono per conseguenza essere lavorate con maggior perfezione, che le altre cose, supposto però, che l' azione, in cui saranno, le disponga, e le collochi in guisa da essere ben vedute.

CAPITOLO XVI.

Delle Panneggiature.

DIcesi in frase Pittoresca gettar una Panneggiatura per vestire una Figura, e darle una Panneggiatura. E questo vocabolo di *gettare* pare a me ancora più espressivo, mentre le Panneggiature non hanno da essere disposte come gli abiti, de' quali ci serviamo; ma secondo il carattere della pura Natura, la quale abborre ogni affettazione, deono intorno ai membri formarsi come a caso le pieghe, fargli comparir quali sono, e con industrioso artificio contrastargli segnandogli, ed accarezzargli, direi quasi, colle tenere loro sinuosità, e colla lor morbidezza.

Gli

Gli antichi Scultori, che non potean valersi dei varj colori, perchè formavano tutto il loro lavoro sopra una materia medesima, hanno sfuggita l'ampiezza delle pieghe, temendo che ritrovandosi queste intorno ai membri fermassero lo sguardo, ed impedissero il veder quietamente il nudo delle loro Figure. Si valsero bene spesso di panni lini bagnati per panneggiare, ovvero moltiplicarono le stesse pieghe, affinchè questa ripetizione formasse una spezie di tritume, che rendesse coll'oscurità sua più sensibili i membri, ch' esse circondano. Questo metodo più frequentemente ancora osservarono ne' Bassirilievi. Ma e nell'uno, e nell'altro modo, con cui disposero eglino le loro Panneggiature, osservarono sempre un ordine maraviglioso di collocare le pieghe.

Il Pittore, che colla diversità de' suoi Colori, e de' suoi lumi deve togliere ogni equivoco tra i membri, e le panneggiature, può prender norma dal buon ordine delle pieghe dell'

Antico, ſenza imitarne il numero; e può variare i ſuoi panni ſecondo il carattere delle ſue Figure. Que' Pittori, che non conobbero in ciò la libertà, che avevano, ſi reſero nel ſeguitare le antiche Sculture tanto biaſimevoli, quanto lo ſono gli Scultori nel voler ſeguitare i Pittori.

La ragione, per cui le pieghe devono marcare il nudo, è queſta; che la Pittura è una ſuperficie piana, cui biſogna annichilare ingannando gli occhi, e nulla laſciandovi di equivoco. E' dunque tenuto il Pittore a conſervare queſt' ordine in tutte le ſue Panneggiature, di qualſivoglia natura ſieno eſſe, o leggeri, o peſanti, o ricamate, o ſemplici; ma ſopratutto antiponga la maeſtà delle pieghe alla ricchezza dei panni, la quale non deve aver luogo, ſe non in quelle Storie, nelle quali fu, o potrebbe eſſere veriſimilmente impiegata ſecondo i tempi, e le coſtumanze.

Siccome il Pittore deve procurare di non comparir duro ed aſpro nelle pie-

pieghe, e di renderle affatto naturali, così pur anche deve servirsi con prudenza delle Panneggiature volanti. Imperocchè non possono queste essere agitate, se non dal vento, in un luogo, in cui si possa ragionevolmente supporre che spiri, o dalla compressione dell' aria, quando si suppone la Figura in movimento. Queste sorti di Panneggiature sono vantaggiose, perchè contribuiscono ad animar le Figure col contrasto; ma dessi avvertir bene, che naturale, e verisimile ne sia la cagione, e non fare in uno stesso Quadro dei panni svolazzanti da varie bande, quando non possono essere agitati, se non dal vento, e quando la Figura sta ferma: difetto, in cui inciamparono senz' accorgersene parecchi valenti Pittori.

CAPITOLO XVII.

Del Paesaggio.

SE la Pittura è una spezie di creazione, più sensibili sono i contrassegni, ch' essa ne dà nei Quadri di

Paesaggi, che negli altri. In essi più generalmente si vede la Natura uscita dal suo caos, e si scorgono più distinti gli Elementi; la Terra vi comparе abbigliata delle varie sue produzioni, e il Cielo delle sue meteore. E siccome questo genere di Pittura contiene in iscorcio tutti gli altri, così il Pittore, che lo esercita, deve avere una cognizione universale di tutte le parti dell' Arte sua, se non così per minuto, come coloro che ritraggono ordinariamente la Storia, almeno speculativamente in generale. E se non termina perfettamente tutti gli oggetti in particolare, che compongono il suo Quadro, o accompagnano il suo Paesaggio, è per lo memo tenuto a specificarne vivamente il gusto, ed il carattere, e a dare tanto più di anima al Quadro, quanto meno sarà questo finito.

Io non pretendo però escludere da questo talento l' esattezza del lavoro: anzi dico, che tanto più sarà prezioso quanto più studiato. Ma per quanto sia

finito

ſinito un Paeſaggio, ſe la comparazione degli oggetti non gli fa valere, e non conſerva il loro carattere, ſe le ſituazioni non vi ſono ſcelte con maeſtrìa, o non vi ſono ſupplite con un Chiaroſcuro ben inteſo, ſe il Quadro non è toccato ſpiritoſamente, ſe i luoghi non ſono animati da figure, da animali, o da altri oggetti, che ſono per lo più in movimento, e ſe non ſi accoppia al buon Guſto del Colore, ed alle ſenſazioni ſtraordinarie la verità, e la ſemplicità della Natura; il Quadro non potrà mai entrare nella ſtima, non che nel Gabinetto dei veri Conoſcitori.

CAPITOLO XVIII.

Della Proſpettiva.

E' Stato detto da un Autore, eſſere la Proſpettiva, e la Pittura una ſteſſa coſa, perchè non vi è Pittura ſenza Proſpettiva. Benchè queſta propoſizione ſia falſa, aſſolutamente parlando, mentre anche il corpo, che non può ſtare ſenz' ombra,

non

non è però la ſteſſa coſa che l' ombra; pure può eſſer vera in queſto ſenſo, che il Pittore non può far nulla in tutte le ſue operazioni ſenza Proſpettiva, e non ſi tira una linea, nè ſi dà una pennellata, ſenza ch' eſſa vi abbia parte, almeno abitualmente. Eſſa è, che regola la miſura delle forme, e la degradazione de' Colori, in qualunque luogo s' incontrino del Quadro. Il Pittore è aſtretto a riconoſcerne la neceſſità, e quantunque ne abbia, come deve, una pratica conſumata, ſi eſporrà nondimeno molto ſpeſſo a cadere in errori graviſſimi contro detta Scienza, ſe traſcurerà di conſultarla di bel nuovo, almeno ne' luoghi più viſibili, e di dar di mano alla Regola, ed al Compaſſo, per nulla arriſchiare inconſideratamente, ed eſporſi all' altrui cenſura.

Fu biaſimato Michelagnolo per aver traſcurata la Proſpettiva, e i migliori Pittori dell' Italia erano talmente perſuaſi, che ſenza di eſſa non ſi poteſſe rendere una Compoſizione regolare, che

che vollero ſaperla a fondo. E ſi vede anzi in alcuni diſegni di Raffaello una ſcala di degradazione; tanto era egli ſcrupoloſo ſu queſto punto.

CAPITOLO XIX.

Il Colorito.

TERZA PARTE DELLA PITTURA.

Dell' accordo de' Colori.

HAvvi nelle ſpezie de' Colori un' armonia, ed una diſſonanza, come ne' tuoni della muſica; e ſiccome in una Compoſizione muſicale non baſta, che le note ſieno giuſte, ma conviene altresì che nell' eſecuzione gli ſtrumenti ſi trovino d' accordo; e queſti ſtrumenti medeſimi non ſi affanno poi ſempre gli uni agli altri, come per eſempio il Liuto all' Oboe, o il Cembalo alla Piva; così pure vi ſono de' Colori, i quali non poſſono ſtar inſieme ſenza offender la viſta, come ſarebbe il Minio col Verde, il Celeſte col Giallo. Ma ſiccome

me ancora gli ſtrumenti più acuti rieſcono tollerabili in mezzo a molti altri, e fanno talvolta un buoniſſimo effetto; così da' Colori contrariiſſimi, quando a propoſito, e giudizioſamente ſi collochino fra molti altri, che ſi trovano uniti, rendonſi più ſenſibili certe parti, che deono dominare ſulle altre, e fermar l'occhio.

Tiziano, come altrove oſſervai, in tal guiſa ſi regolò nella Tavola, che fece del Trionfo di Bacco, in cui avendo collocata Arianna in uno de' lati del Quadro, e non potendo per queſta ragione farla oſſervare colla chiarezza del lume, che volle conſervare nel mezzo, le diede una faſcia vermiglia ſopra una Panneggiatura di color celeſte, tanto per diſtaccarla dal ſuo fondo, che è un mare ceruleo, quanto perchè è una delle principali Figure del ſoggetto, ſopra la quale volea che ſi fermaſſe lo ſguardo. Paolo Veroneſe nelle Nozze di Cana, perchè Criſto, che è la Figura principale del ſoggetto, è alquanto indietro nel Quadro, e non

potè

potè farlo brillare per via del Chiaroſcuro, lo veſtì di color celeſte, e di roſſo, affinchè traeſſe a ſe l'occhio de' riguardanti.

CAPITOLO XX.

Del Pennello.

IL termine di Pennello ſi piglia talvolta per la ſorgente di tutte le parti della Pittura, come quando ſi dice, che il Quadro della Trasfigurazione di Raffaello è la miglior opera che ſia uſcita dal ſuo pennello; e talvolta s' intende dell' Opera ſteſſa, e ſi dice per eſempio che di tutti i Pittori antichi il più dotto pennello fu quel di Appelle. Quì però la voce *pennello* ſignifica ſemplicemente l' eſteriore maniera, con cui venne maneggiato per adoperare i colori: e quando queſti colori medeſimi non ſono ſtati troppo agitati, e come ſi ſuol dire, troppo tormentati dal moto d' una mano peſante, anzi all' oppoſto il moto ne ſembra libero, pronto, e leggiero, ſi dice che l'Opera è d'

è d'un buon pennello. Ma questo pennello libero non è gran cosa, se non è guidato dal capo, e se non serve a far conoscere, che il Pittore intende a fondo l'Arte sua. In una parola un bel pennello è per la Pittura, come una bella voce per la Musica: l'uno, e l'altra si apprezzano a proporzione dell'effetto che producono, e dell'armonia, che gli accompagna.

CAPITOLO XXI.

Delle Licenze.

SOno talmente necessarie le Licenze, che ve n'ha in tutte le Arti. Sono esse a dir vero contro le Regole; ma pure, se rifletteremo meglio, vedremo che si convertono in Regole, ogni qual volta si prendono a proposito. Ora chiunque ha senno le troverà a proposito, quando l'Opera, in cui si adoperano, fa maggior effetto, e per loro mezzo il Pittore ottiene più efficacemente il suo intento, che è d'ingannar l'occhio. Ma

non

non è cosa da tutti il servirsene utilmente, e i grandi Ingegni sono que' soli, che possono dirsi superiori alle Regole, e che sanno valersi ingegnosamente delle Licenze, o le adoperino eglino per l'essenza dell' Arte loro, o riguardino esse la Storia. Quest' ultime meritano alquanto più di attenzione, e ne parleremo nel seguente Articolo.

CAPITOLO XXII.

Con quale autorità i Pittori abbiano rappresentate sotto umane Figure le cose Divine, e quelle che sono spirituali, ovvero inanimate.

PArla la Scrittura in varj luoghi di Apparizioni di Dio agli uomini, o realmente pel ministero degli Angeli, o in visione per via di sogni, e di estasi. Leggesi una bella descrizione di Dio sotto la sembianza d'un Vecchio in Daniello al cap. 7. vers. 9. La stessa Scrittura ci parla pure di varie Apparizioni d'Angeli sotto umane forme; e perciò la Chiesa nel

Con-

Concilio Niceno non ebbe difficoltà di permettere a' Pittori il rappresentare Dio Padre sotto la figura di un Augusto Vecchio, e gli Angioli sotto forme umane.

Pare altresì, che il Pittore sia in diritto di dipignere come vive le cose anche inanimate, quando in ciò non fa altro, che tener dietro all' Idea, che la Sacra Scrittura ce ne dà; e non dobbiamo facilmente scandalizzarci, quando veggiamo in alcune Tavole soggetti sacri frammischiati con alcune Poetiche finzioni, quasichè le finzioni, e la Poesia fossero indispensabilmente qualche cosa di profano. Il libro di Giobbe, i Salmi di Davide, e l'Apocalissi sono tutti Poetici, e ripieni di espressioni figurate, per tacere tutte le Parabole, che s'incontrano tratto tratto nel rimanente della Scrittura. E però non fece cosa contraria al Sacro Testo Raffaello, quando nel passaggio del Giordano rappresentò sotto umana figura questo fiume, che respigne verso la sorgente le sue acque. Imperocchè lo

lo fa egli coll' autorità della Sacra Scrittura, la quale per adattarsi all' umano intendimento suol esprimere le cose Divine sotto la figura delle umane, e si vale ad istruzion de' Fedeli d' idee, e di comparazioni palpabili, e sensibili. Anzi per ciò, che concerne i Fiumi, ne abbiamo un passo nel Salmo 97., dove si dice, che *i Fiumi batteranno delle mani, e che i monti salteranno di allegrezza alla presenza del Signore*. Il Pittore, che si prefigge pur anche d' istruire, e di edificare, non può seguitare un miglior modello.

Il Pussino, che nel suo Quadro di Mosè ritrovato ha tenuta la medesima condotta per rappresentare il Nilo, venne biasimato da alcuni; ed ecco le ragioni che allegavano costoro.

Dicono essi, che non bisogna mescolare le false Divinità con le cose della nostra Religione; che i Fiumi sono false Divinità, adorate già dai Pagani, le quali non deono essere introdotte nelle Storie Sacre; ed oltre tutto questo, che basta al Pittore il rap-

rappresentare un fiume semplicemente, e non in figura.

Al che è facile il rispondere, che siccome la Sacra Scrittura introducendo Fiumi sotto figure umane, non ebbe intenzione di parlare di quelli, che i Pagani adoravano, e potendo spiegarsi naturalmente e semplicemente, si valse nondimeno d' uno stile figurato, senza temere di sedurre i Fedeli; così ancora il Cristiano Pittore, che deve imitar la Scrittura, tanto è lungi dal volere alterare la verità della Storia, che anzi vuole, con uniformarsi al suo Originale, darla ad intendere più vivamente, e più elegantemente, non ad un Infedele, ma ad un Cristiano, com' egli è, il quale trovandosi prevenuto contro le false Divinità, non deve cercare altro senso, se non quello della Sacra Scrittura.

Quanto alle Divinità Pagane introdotte come tali, e coi caratteri, che le fanno distinguere, s' incontra un po' più di difficoltà in ammetterle nelle Composizioni. Fu questa materia, rispetto

rispetto alla Poesia, esaminata da Uomini Dottissimi, nè però si è ancora pronunciata un' assoluta decisione. Ma il Pittore, che non ha per esprimersi altro linguaggio, che quello di tali sorti di figure, verrà sempre dai buoni intenditori applaudito, quando le vedranno essi adoperate ingegnosamente, e con prudenza.

Conciossiachè le false Divinità possono essere considerate in due maniere, o come Divinità, o come figure simboliche. Come Divinità, il Pittore non deve rappresentarle, se non ne' soggetti meramente profani, ne' quali si esigono come tali; e come figure simboliche, può valersene con discrettezza in tutte quelle occasioni, nelle quali le giudicherà necessarie.

Rubens, che più ingegnosamente, e più dottamente d' ogni altro Pittore si è servito di questi simboli, come si può vedere dal Libro dell' ingresso del Cardinal Infante nella Città d'Anversa, e da' Quadri della Galleria del Palazzo di Lucimburgo, fu censurato da taluni per avere introdotte nelle

sue

ſue compoſizioni ſimili figure allegoriche, e per avere meſcolata la favola colla verità.

Al che ſi può riſpondere, che coll' uſo da eſſo fattone Rubens non ha confuſa la favola colla verità, ma piuttoſto per eſprimere queſta ſteſſa verità ſi è ſervito de' ſimboli della favola. In fatti nella Pittura della naſcita del Re Luigi XIII. egli rappreſentò in alto ſopra certe nuvole alquanto diſcoſte Caſtore ſul ſuo cavallo alato, ed a fianco Apollo nel ſuo carro, che ſale pure all' insù, per indicare, che il detto Principe era nato il mattino, e che il parto era ſtato felice.

Dal che ſi può inferire, che il Pittore non ebbe già intenzione di rappreſentare que' Numi come Numi, ma ſoltanto di dipignere Caſtore come una coſtellazione, che rende proſperi gli eventi, ed il Carro del Sole, che aſcende in alto, per ſignificare il mattino. E ſe il Pittore nella intenzione di eſprimerſi pensò di dover rappreſentare le Divinità favoloſe fra i ſog-

ſoggetti Storici, biſogna conſiderar queſti ſimboli come inviſibili, e come ivi poſti in quel ſolo ſenſo, in cui ſi hanno a prendere per la loro ſignificazione.

E in queſto ſenſo appunto il ſecondo Concilio di Nicea, appoggiato all' autorità della Scrittura, ha permeſſo di rappreſentare agli occhi de' Fedeli Dio Padre, e gli Angeli ſotto figure umane.

Ma non eſſendo ſempre a propoſito tutto ciò che è permeſſo, deve il Pittore valerſi moderatamente di queſta facoltà, e badar bene, che nell' approfittarſi de' vantaggj dell'arte propria non venga alterata poi la verità, e la ſantità del ſoggetto, che ha preſo a trattare.

CAPITOLO XXIII.

Delle Figure nude, e quando uno ſe ne poſſa ſervire.

I Pittori, e gli Scultori, che ſanno ottimamente diſegnare, cercano d' ordinario le occaſioni di rappreſen-

ſentare il nudo, per diſtinguerſi, e farſi ſtimare; e ſono in ciò degniſſimi di lode, purchè non eſcano dai limiti della Storica verità, della veroſimiglianza, e della modeſtia. Vi ſono poi de' ſoggetti, gli uni più favorevoli degli altri alla rappreſentazione del nudo; ed uno può ſervirſene, a cagion d'eſempio, nelle Favole, nel ſuppoſto de' paeſi caldi, dei quali non abbiamo relazione alcuna circa le mode, e fra gli Artiſti degli antichi tempi. Catone il Cenſore, al riferir di Plutarco, lavorava tutto nudo fra i ſuoi Operaj, dopo ch' era ritornato dalle adunanze del Senato; e San Pietro era nudo, quando gli apparve Criſto riſorto, e il ritrovò, che ſtava peſcando con altri Appoſtoli.

Puoſſi ancora adoperare il nudo nella rappreſentazione de' ſoggetti allegorici, in quella degl' Iddii, e degli Eroi dell' antichità Pagana, e finalmente negli altri incontri, ne' quali ſi può ſupporre la ſemplice natura, e ne' quali non regna il freddo, o

la

la malignità; imperocchè gli abiti non furono inventati, se non per guarentire gli uomini dal freddo, o dalla vergogna.

Sonovi anche in oggi molti Popoli, che camminano affatto nudi, perchè vivono in Paesi caldi, ne' quali l'uso comune toglie loro ogni indecenza, e vergogna. Finalmente la regola generale, che in questo si deve osservare, consiste tutta, come abbiam detto, in non peccare nè contro la modestia, nè contro il verisimile.

I Pittori fanno il capo, ed i piedi nudi alla maggior parte delle loro Figure, e così si deve praticar sempre, secondo le leggi della Natura, la quale rispetto alle due dette parti facilmente si avvezza alla nudità. Noi ne veggiamo degli esempj, non solamente ne' paesi caldi, ma perfino in mezzo alle più fredde montagne dell' Alpi, dove i fanciulli stessi camminano scalzi, l'estate sulle selci, e l'inverno sulle nevi, e su ghiacci.

Ma se si considera la verità della Storia, si troverà, che il nudo è una licenza; di cui i Pittori si sono messi in possesso, e di cui si servono essi utilmente in vantaggio dell'Arte loro, ma di cui abusano altresì molto spesso. Io non ne eccettuo nè Raffaello, nè il Pussino. Eglino dipinsero gli Apostoli co' piedi nudi contro ciò, che formalmente si dice nel Vangelo, dove Cristo ordinando loro di non prendere alcuna precauzione pe' loro abiti, dice positivamente che si contentino delle scarpe, che avevano ne' piedi, senza portarne altre. E negli Atti degli Appostoli, allorchè l'Angelo liberò San Pietro, gli disse di mettersi la sua cintura, e di allacciarsi le scarpe; dal che si deve argomentare, che usavano per l'ordinario di portarle.

Lo stesso è di Mosè, che nella visione del Rovo ardente ebbe ordine di deporre le scarpe; e che fu nondimeno rappresentato da Raffaello co' piè nudi in tutte le altre azioni della sua vita, quasichè non andasse calzato

se

ſe non nel tempo, in cui era guardiano delle pecore di ſuo Suocero. Si potrebbero quì riferire molti altri eſempj, ne' quali Raffaello, e parecchi altri Pittori a lui poſteriori fecero delle Figure ſcalze; contro la Storia, ed il veriſimile.

Oſſervaſi, che gli Scultori Greci più frequentemente, che non i Romani, rappreſentarono Figure nude; di che non ſo rinvenire altra ragione, che queſta; cioè che i Greci hanno ſcelti ſoggetti più acconci al deſiderio, che avevano di far ammirare la profondità del loro ſapere nella coſtruzione, e nella unione delle parti del corpo umano. Rappreſentavano eſſi nelle loro Statue degl' Iddii piuttoſto che degli uomini, e ne' loro Baſſirilievi piuttoſto de' Baccanali, e de' ſagrificj, che coſe ſtoriche. I Romani all' oppoſto, che volevano colle loro Statue, e co' loro Baſſirilievi traſmettere alla poſterità la memoria de' loro Imperadori, ſi ſono trovati indiſpenſabilmente aſtretti, per non peccare contro la Storia, a ve-

ſtire le loro Figure ſecondo l'uſanza de' tempi loro.

CAPITOLO XXIV.

Della Grazia.

LA neceſſità della Grazia nella Pittura, generalmente parlando, è una coſa, la quale non ha biſogno di prove. S' incontra ſolamente ſu queſto punto una difficoltà, cioè ſe queſta Grazia ſia neceſſaria in ogni ſorta di ſoggetti, sì nelle battaglie, come nelle feſte, e sì ne' ſoldati, come nelle donne.

Io per me ſon d'opinione che sì; e dico, che ſebbene la Grazia ſi manifeſti ſpezialmente ſul volto, pure non è queſta la ſola parte, in cui paja aver eſſa la ſua ſede. Eſſa principalmente conſiſte nel garbo, che il Pittore ſa dare ai ſuoi oggetti, affinchè piacciano, anche quelli, che ſono inanimati; donde avviene per conſeguenza, che non ſolamente vi può eſſere della Grazia nella fierezza di un ſoldato pel garbo, che ſi ſarà dato alla di lui aria, ed alla di lui attitudine,

ma

ma ve ne può essere eziandio in una panneggiatura, o in altra cosa pel modo, con cui verrà disposta.

Dopo l'Idea, che mi sono fin quì ingegnato di dare del perfetto Pittore, e le pruove, che ho recate di ciascuna delle sue parti, altro non riman più, se non il farne l'applicazione alle opere di Pittura, e porle, dirò così, sulla bilancia, non per riprovare affatto quelle, che non avranno tutte le qualità di sopra stabilite, ma per estimarle a misura del loro peso.

Per altro potrà quest' idea medesima servire a giudicare dei Disegni di diversi Maestri, voglio dire del grado della loro bontà. Imperciocchè per conoscere l'originalità d'un Disegno, e il nome del Pittore, che n'è lo Autore, è quasi impossibile il dar delle regole, e difficile il parlarne adeguatamente. Ardirò nondimeno di esporre quanto in tale materia mi è caduto in pensiero, colla speranza che questa mia temerità ecciterà col tempo qualche persona di me più illuminata a ridurre in mi-

glior forma, ed accrescere quel poco, che ne avrò detto.

CAPITOLO XXV.

De' Disegni.

I Disegni, de' quali intendo quì di parlare, sono que' pensieri, che i Pittori esprimono per lo più sopra qualche carta per l'esecuzione di un' opera da essi meditata. Deonsi pure annoverar fra i Disegni gli Studj degli eccellenti Maestri, cioè le parti, ch' eglino disegnarono sulla Natura stessa, come sono teste, mani, piedi, e figure intere, panneggiature, animali, alberi, piante, fiori, e finalmente tutto ciò, che può aver luogo nella composizione d' un Quadro. Imperciocchè, o si consideri un buon disegno in riguardo al Quadro, di cui è l' idea, o in riguardo a qualche parte, di cui è lo studio, egli merita sempre l' attenzione de' curiosi.

Benchè la cognizione de' Disegni non sia tanto pregevole, nè tanto estesa, quanto quella de' Quadri, pure non

non lascia di essere dilicata, e di allettare, perchè il grande lor numero porge a coloro, che ne sono amanti, maggior occasione di esercitare la loro critica, e il lavoro, che vi s'incontra, è tutto spirito. I Disegni danno meglio a divedere il carattere del Maestro, e mostrano se il di lui ingegno è pieno di brio, o pesante, se elevati, o comuni sono i suoi pensieri, e finalmente se ha una buona abitudine, ed un buon gusto di tutte le parti, che possono esprimersi sulla carta. Il Pittore, che vuol finire un Quadro, procura per dir così, di uscir fuori di se medesimo, per meritarsi le lodi, che si danno a quelle parti, delle quali sa benissimo di essere sprovveduto; ma quando fa un Disegno, si abbandona al proprio ingegno, e tale si mostra qual egli è. E questa si è la ragione, per cui ne' Gabinetti de' Grandi non solo si veggono de' Quadri, ma si conservano altresì i Disegni dei buoni Maestri.

Pochi non pertanto ſono i curioſi dei Diſegni, e fra queſti ancora, ſe alcuni ſi trovano, i quali conoſcano le maniere, pochiſſimi però ne conoſcono il fine. I Semi-Conoſcitori non ſono punto appaſſionati per queſta curioſità, perchè non penetrando ancor abbaſtanza nello ſpirito dei Diſegni, non poſſono guſtarne tutto il piacere, e ſono più attratti da quello, che danno le Stampe diligentemente ricavate da ottimi Quadri. Queſto può anche provenire dal timore di eſſere ingannati, e di prendere, come avvien non di rado, delle Copie per gli Originali per difetto di eſperienza.

Generalmente ſi deono ne' Diſegni oſſervare tre coſe, la Scienza, lo Spirito, e la Libertà. Per Iſcienza intendo una buona Compoſizione, un Diſegno corretto, e di buon guſto, con una lodevole intelligenza del Chiaroſcuro. Sotto il termine di Spirito comprendo l' eſpreſſion viva, e naturale del ſoggetto in generale; e degli obbietti in particolare. La Libertà poi non è altro, che un' abitudine

con-

contratta dalla mano per esprimere prontamente, ed arditamente l' Idea, che il Pittore ha nella mente; e più, o meno si deve apprezzare un Disegno, secondo il più, o il meno, che vi si contiene di dette tre cose.

Benchè i Disegni liberi portino seco loro d' ordinario molto spirito, pure non tutti i Disegni liberalmente fatti sono per questo spiritosamente toccati; e se i Disegni scientifici non hanno sempre della libertà, s' incontra però in essi per lo più dello Spirito.

Potrei quì nominare buon numero di Pittori, i Disegni de' quali hanno molta libertà senz' alcuno spirito, o che coll' ardita lor mano non produssero, se non vaghe espressioni. Potrei pure nominarne alcuni molto eccellenti, i Disegni de' quali pajono stampati, benchè dotti, e spiritosi, perchè la loro mano veniva ritenuta dal loro giudicio, e si applicarono spezialmente, e sopra ogn' altra cosa, alla giustezza de' loro contorni, ed all' espressione del loro soggetto. Ma credo esser meglio il non

nominare alcuno, ed il lasciare che altri ne giudichi.

Si può dire a gloria della Libertà, ch' essa piace a segno di coprir sovente, e di rendere scusabili molti difetti, che si attribuiscono anzi ad impetuosità di vena, che ad insufficienza. Ma conviene altresì dire, che la libertà di mano non sembra quasi più libertà, quando è rinchiusa fra i limiti di una regolarità grande, comecchè vi si trovi effettivamente. Così nei migliori disegni di Raffaello si ritrova una libertà delicata, che non si rende sensibile, se non agli occhi scientifici.

Sonovi finalmente dei Disegni, i quali quantunque sieno poco corretti, non lasciano però di avere il loro merito, perchè hanno molto spirito, e molto carattere. Si possono sotto questa spezie collocare i Disegni di Guglielmo Baur, quelli di Rembrante, del Benedetti, e di alcuni altri.

I Disegni toccati, e poco finiti hanno più spirito, e piacciono assai più, che se fossero terminati, purchè

abbiano un buon carattere, e mettano l' idea dello ſpettatore in ſulla buona ſtrada: la ragione di ciò è, che l' immaginazione vi ſuppliſce a tutte le parti, che vi mancano, o che non vi ſono finite, e che ciaſcuno le vede ſecondo il guſto ſuo. I Diſegni di que' Maeſtri, che hanno più ingegno, che ſcienza, danno ſpeſſo occaſione di far eſperienza di queſta verità. Ma i Diſegni degli Eccellenti Maeſtri, che accoppiano la ſolidità ad un bell' ingegno, non perdono nulla, quantunque ſieno finiti: e però ſi devono apprezzare i Diſegni a miſura che ſaranno finiti, ſuppoſto ſempre, che vi ſi trovino egualmente le altre coſe.

Quantunque ſi debbano preferire i Diſegni, ne' quali ſi trova un maggior numero di parti, non però ſi hanno a rigettar quelli, ne' quali ſe ne incontra una ſola, purchè queſta vi ſtia in un modo, che moſtri qualche principio, o che porti ſeco una ſingolarità ſpiritoſa, la quale piaccia, o iſtruiſca.

Nè

Nè quelli altresì si rigetteranno, che sono soltanto abbozzati, e ne' quali non si vede, che un'idea leggerissima, e un saggio, direi quasi, dell' immaginazione; imperciocchè dobbiamo essere curiosi di vedere in qual modo i valenti Pittori concepirono da principio i loro pensieri, prima di digerirgli, e gli schizzi fanno ancora conoscere di qual tocco si valessero i grandi Maestri per caratterizzare con pochi tratti le cose. E però per soddisfare pienamente la curiosità sarebbe bene di avere di uno stesso Maestro disegni di tutte le spezie, cioè non solamente della prima, seconda, e terza di lui maniera, ma schizzi ancora leggerissimi, e Disegni finitissimi. Confesso nondimeno, che i curiosi puramente specolativi non vi troveranno così bene il lor conto, come quelli, che avendo altresì della pratica manuale sono più capaci di gustare questa curiosità.

Evvi una cosa, che è il Sale dei Disegni, e senza di cui poco, o nulla gli stimerei, nè posso esprimerla meglio,

glio, che col nome di Carattere.
Questo Carattere adunque consiste nella maniera, con cui il Pittore pensa le cose; e questo è il sigillo, che lo distingue dagli altri, e ch' egli appone alle opere sue, come la viva immagine del suo spirito. Con questo Carattere si mette in movimento la nostra immaginazione, e da esso pure i valenti Pittori, dopo avere studiato sotto la disciplina de' loro Maestri, o sulle opere degli altri, si sentono come forzati da una dolce violenza a sciogliere al loro ingegno la briglia, e ad ergersi in alto colle proprie loro ali.

Io escludo adunque dal numero de' buoni Disegni quelli, che sono insipidi, e ne truovo di tre sorti. Primieramente i Disegni di que' Pittori, i quali sebbene producano Composizioni grandi, e sieno esatti, e corretti, pure spargono nelle lor opere una certa freddezza, che fa intirizzire coloro, che le guardano. In secondo luogo i Disegni di que' Pittori, che dotati più di memoria, che

che d' ingegno non lavorano, se non in grazia della reminiscenza di quanto viddero, o che poco industriosamente, e troppo servilmente si servono delle Opere, che han sotto gli occhi. Ed in terzo luogo i Disegni de' Pittori, che si appigliano alla maniera de' loro Maestri, senza punto scostarsene, nè arricchirla.

La cognizione de' Disegni, come quella ancora de' Quadri, consiste in due cose; nello scoprire il nome del Maestro, e la bontà del Disegno.

Per conoscere se un Disegno è di mano di un tal Maestro conviene averne veduti molti altri della stessa mano con attenzione, ed aver in mente una giusta idea del Carattere del di lui ingegno, e del Carattere della di lui pratica. La cognizione del Carattere dell' ingegno richiede una grande estensione, ed una chiarezza grande di mente per ritenere le idee senza confonderle; e la cognizione della pratica dipende più dalla grande abitudine, che dalla capacità; onde avviene, che i più valenti

lenti Pittori non ſono ſempre i migliori giudici in queſta materia. Ma per conoſcere ſe un Diſegno ſia bello, e ſe ſia originale, o copia, ci vuole oltre un grand' uſo molta delicatezza e penetrazione; e credo anzi, che non ſi poſſa fare, ſenza aver in oltre qualche pratica manuale del Diſegno, comecchè facile poi anche ſia il prendere abbaglio.

Da quanto dicemmo fin quì parmi, che facilmente ſi poſſa inferire, che il paragone delle Pitture con l'Idea, da noi ſtabilita del perfetto Pittore ſia l'unico mezzo di ben conoſcere quel grado di ſtima, che loro ſi deve: ma perchè non tutti hanno fralle mani un numero baſtante di buoni Quadri, nè di Diſegni baſtevolmente finiti per eſercitare la loro critica, e per acquiſtarſi in poco tempo l' abitudine di ben giudicare, le buone Stampe potranno tener luogo di Quadri; imperciocchè a riſerva del Color locale, ſono eſſe ſuſcettibili di tutte le parti della Pittura; ed oltre all' abbreviare il tempo, ſono molto acconce a riem-

riempiere lo ſpirito di una infinità di cognizioni. Penſo che non diſpiacerà al curioſo Leggitore il ritrovar quì ciò, che in queſta materia ho trovato di più ſicuro.

CAPITOLO XXVI.

Della utilità delle Stampe, e dell' uſo loro.

NAſce l' uomo con un deſiderio di ſapere, e nulla tanto lo ritrae dall' iſtruirſi, quanto la difficoltà, che s' incontra nello imparare, e la facilità di dimenticarſi ciò, che ha imparato; due coſe, delle quali con ragione ſi lagna il più degli uomini; mentre dacchè ſi medita ſopra le Scienze e le Arti, e per penetrarle ſi ſono pubblicati volumi infiniti, ci è ſtato nel tempo ſteſſo poſto davanti agli occhi un oggetto terribile, e capace di ſpaventare il noſtro ſpirito, e di opprimere la noſtra memoria. Pure noi abbiſogniamo più che mai e dell' uno e dell' altra, o per lo meno di rinvenire i mezzi di ajutargli

targli entrambi nelle loro funzioni. Ed eccone uno efficacissimo, e che è una delle più fortunate produzioni di questi ultimi Secoli. Parlo della invenzione delle Stampe.

Sono queste a' giorni nostri pervenute a così alto grado di perfezione, e così grande è il numero, che sopra ogni sorta di materia ce ne diedero i buoni Incisori, che si può dire con verità, esser elleno divenute dipositarie di tutto ciò, che v'ha di più bello, e di più curioso nel Mondo.

L'origine loro è del 1460., e la dobbiamo ad un certo Maso Finiguerra, Orefice di Firenze, che intagliava i suoi lavori, e che formandogli con zolfo liquefatto si avvide, che ciò che usciva dalla forma riteneva l'impronto di quelle stesse cose, ch'erano intagliate, mediante il nero, che il zolfo avea tratto dagl'intagli. Tentò di fare lo stesso sopra alcune lastre d'argento con carta umida, passandovi sopra un cilindro di legno ben liscio, e la cosa gli riuscì felicemente. Questa novità invogliò un

altro

altro Orefice della ſteſſa Città, detto Baccio Baldini, d'imitarlo, ed allettato dal buon eſito di queſta coſa inciſe egli parecchie Stampe inventate, e diſegnate da Sandro Botticello; e ſu queſte prime prove Andrea Mantegna, ch'era in Roma, ſi poſe pure ad intagliare varie delle opere ſue proprie.

Paſſata in Fiandra la notizia di queſt' invenzione, Martin d'Anverſa, Pittor famoſo a que' tempi, inciſe molte coſe da ſe inventate, e ne mandò in Italia parecchie Stampe, le quali erano così ſegnate, M. C.. Il Vaſari nella Vita di Marc'Antonio, ne riferiſce la maggior parte dei ſoggetti, uno de' quali (ed è la Viſione di Sant' Antonio) fu ritrovato da Michelagnolo ancor giovane d'invenzione così ſtraordinario, che volle colorirlo. Dopo Martin d'Anverſa principiò a comparire Alberto Duro, il quale ci diede una infinità di belle Stampe, sì in legno, che in rame, le quali mandò poſcia a vendere in Venezia. Marc' Antonio, che quivi allora

allora ſi trovava, ammirò tanto la loro bellezza, che ne copiò trentaſei, rappreſentanti la Paſſione di Criſto, e queſte Copie furono accolte in Roma con ammirazione anche maggiore, perchè più belle dei medeſimi Originali. In quello ſteſſo tempo Ugo da Carpi, Pittore Italiano di mediocre capacità, ma buon inventore, trovò col mezzo di varie tavole di legno il modo di far delle Stampe, che ſomigliaſſero ai Diſegni fatti a Chiaroſcuro. Ed alcuni anni dopo ſi ſcoprì l'invenzione delle Stampe all' acqua forte, che il Parmigiano poſe toſto in uſo.

Queſte prime Stampe ſi traſſero dietro colla loro novità la maraviglia di chiunque le vide, e i valenti Pittori, che faticavano per la gloria, vollero ſervirſene per comunicare al mondo i loro parti. Raffaello fra gli altri ſi valſe del bulino del famoſo Marc' Antonio per incidere varj de' ſuoi Quadri e de' ſuoi Diſegni, e queſte mirabili Stampe furono altrettante trombe, che riſuonar fecero il

nome

nome di Raffaello dall' un polo all' altro. Dopo Marc' Antonio moltiſſimi ſono gl' Intagliatori, che ſi reſero commendabili in Allemagna, in Italia, in Francia, e ne' Paeſi Baſſi, e che inciſero tanto col bulino, quanto coll' acqua forte una infinità di ſoggetti d' ogni genere, Storie, Favole, Emblemi, Impreſe, Medaglie, Animali, Paeſaggi, Frutti, Fiori, e generalmente tutte le produzioni viſibili dell' Arte, e della Natura.

Non vi è perſona, qualunque ſia il ſuo ſtato, o la ſua profeſſione, che non poſſa ritrarne un grand' utile; i Teologi, i Monaci, coloro che ſon dati alla divozione, i Filoſofi, i Guerrieri, i Viaggiatori, i Geografi, i Pittori, gli Scultori, gli Architetti, gli Amatori delle Belle Arti, i Curioſi della Storia e dell' Antichità, e coloro finalmente, che non altro profeſſando, ſe non d' eſſere uomini onorati, vogliono adornare il loro ſpirito di quelle cognizioni, che render gli poſſono più degni di eſtimazione.

Nè già si pretende, che ognuno sia tenuto a vedere tutto ciò, che si ha in materia di Stampe, per trarne vantaggio; anzi all' incontro io dico, che il numero loro quasi infinito, e che desterebbe tutto ad un tratto tante idee differenti, sarebbe capace piuttosto di dissipare lo spirito, che d' illuminarlo. Coloro soltanto, che sortirono fin dalla nascita una mente vasta, e chiarissima, o che per qualche tempo la tennero esercitata nell' esame di tante cose diverse, potranno profittarne, e vederle tutte senza confusione.

Ma può ciascuno bensì far iscelta di que' soggetti soli, che gli saranno proprj, e che potranno o ridestargli la memoria, o fortificare le sue cognizioni, e seguire in ciò l' inclinazione, che ha per le cose del suo gusto, e della sua professione.

A' Teologi, per esempio, nulla più si conviene delle Stampe, che la Religione risguardano, ed i Misterj; e gioveranno loro le Storie Sacre, e tutto ciò che discuopre i primieri eser-

esercizj de' Cristiani, e le loro persecuzioni; i Bassirilievi antichi, da' quali ricavar si possono utili istruzioni intorno alle cerimonie della Pagana Religione; e finalmente tutto ciò, che ha qualche correlazione colla nostra, sia sacro, o sia profano.

Chi è dato alla divozione troverà un gran pascolo ne' soggetti, che innalzano la mente a Dio, e che possono nel di lui amore trattenere lo spirito.

Utili saranno a' Religiosi le Storie Sacre in generale di Vostermans, di Ponzio, di Bolsvert, di Vischer, e di molti altri finalmente, ch' io non nomino, e ch' ebbero un carattere particolare, e per diverse strade cercarono tutti d' imitare, e la Natura quando lavorarono di propria invenzione, o i Quadri di differenti maniere, quando si prefissero la fedeltà della loro imitazione. Comparando in tal guisa le opere di tutti questi Maestri possono eglino giudicare, quali di loro abbiano intesa meglio la condotta degl' intagli, come si sieno rego-

regolati rispetto ai lumi, ed al valore de' tuoni in riguardo del Chiaroscuro; quali abbiano saputo accordar meglio nel loro bulino la dilicatezza colla forza, e lo spirito di ciascuna cosa coll'estrema esattezza, affinchè profittando di tali cognizioni abbiano la lodevole ambizione di agguagliare, o di superare que' valenti Maestri.

Gioverà agli Amatori della Storia, e dell'Antichità tutto ciò, che si ha d'intagliato della Storia Sacra, e Profana, e della Favola; come pure gli gioveranno i Bassirilievi antichi, le Colonne Trajana ed Antonina, i Libri di Medaglie, e di Cammei, ed altre Stampe, che hanno correlazione colle cognizioni, che vogliono acquistarsi, o conservarsi.

A coloro finalmente, che per essere più fortunati, e più onorati vogliono formarsi un buon gusto, ed avere una competente tintura delle belle Arti, nulla è tanto necessario, quanto le ottime Stampe. La loro vista accompagnata da un po' di riflessio-

flessione, gl' istruirà prontamente, e con diletto di quanto può esercitare la ragione, ed avvalorare il giudicio. Esse riempiranno la loro memoria delle cose curiose d' ogni tempo e d' ogni paese; ed insegnando loro le diverse Storie insegneranno pur anche le varie maniere, che sono nella Pittura. Eglino prontamente ne giudicheranno per la facilità, che si ha di rivolgere alcune carte, e di paragonar così le produzioni d' un Maestro con quelle di un altro; e in cotal guisa guadagnando tempo risparmieranno pure una grande spesa; essendo impossibile quasi il raccogliere in uno stesso luogo tanti Quadri de' migliori Pittori, che bastino per formarsi una compiuta idea sulle opere di ciascun Maestro; e quando bene con molta spesa si fosse riempiuto uno spazioso Gabinetto di Quadri di varie maniere, non però se ne potrebbe avere più di due, o tre per ciascuna, il che non basta per dare un retto giudicio del Carattere del Pittore, e della estensione della di lui capaci-

pacità. All' incontro col mezzo delle Stampe voi potete ſopra una tavola veder ſenza difficoltà le opere dei diverſi Maeſtri, formarvene un' idea, giudicarne per via di comparazione, ed acquiſtare con queſta pratica un' abitudine del buon guſto, e delle buone maniere, maſſime ſe ciò fate coll' aſſiſtenza di perſona dotata di un fino diſcernimento in tali coſe, e che ſappia diſtinguere il buono dal mediocre.

Riguardo però ai Conoſcitori, ed agli Amatori delle Belle Arti, nulla ſi può loro preſcrivere: ogni coſa è ſottomeſſa, per così dire, all' imperio della loro cognizione; ed eſſi la vanno paſcolando colla viſta or d'una coſa, ed ora di un' altra, per l' utilità, che ne traggono, e pel diletto, che vi pruovano. Hanno eglino fra le molte ſoddisfazioni, che vi trovano, quella di vedere nelle Stampe copiate dai Quadri de' Pittori famoſi, l'origine, il progreſſo, e la perfezione dell' Arte, e vedono tutte queſte coſe gradatamente da Giotto, e da Andrea Mantegna fino a Raffaello,

 a Ti-

a Tiziano, ed ai Carracci. Esaminano le diverse Scuole di que' tempi, e vedono in quanti rami si sono queste divise per la moltiplicità de' Discepoli, e in quante maniere lo spirito umano è capace di concepire una sola e medesima cosa, che è l'imitazione, e che di quì son venute tante diverse maniere, che i Paesi, i tempi, gl'Ingegni, e la Natura colla loro diversità ci hanno prodotte.

Tra tutti i buoni effetti, che possono dall' uso delle Stampe provenire, mi contenterò di annoverarne sei, che faranno giudicar facilmente degli altri.

Il primo si è di dilettare colla imitazione, e con rappresentarci per via della Pittura loro le cose visibili.

Il secondo si è d' istruirci in migliore maniera, e più speditamente, che non colla parola. *Le cose*, dice Orazio, *ch' entrano per gli orecchi, pigliano una strada assai più lunga, e ci toccano molto meno di quelle, ch' entrano per gli occhi, i quali sono testimonj più sicuri, e più fedeli.*

Il

Il terzo ſi è di abbreviare il tempo, che ſi ſpenderebbe in rileggere le coſe, che ci ſono sfuggite dalla memoria, e di rinfreſcarla in un batter d'occhio.

Il quarto, di rappreſentarci le coſe lontane, e che non ſi potrebbero da noi vedere, ſenza viaggj faticoſiſſimi, o ſpeſe enormi, come ſe foſſero preſenti agli occhi noſtri.

Il quinto, di porgerci i mezzi di paragonar facilmente inſieme più coſe, mediante il poco luogo che occupano le Stampe, col loro gran numero, e colla loro diverſità.

E il ſeſto, di formare il guſto per le buone coſe, e di dare almeno una tintura delle Belle Arti, l'ignorar le quali è coſa vergognoſa alle oneſte perſone.

Queſti ſono effetti generali: ma può ciaſcuno ſentirne dei particolari ſecondo i ſuoi lumi, e l'inclinazion ſua; e queſti effetti particolari ſono poi quelli, che poſſono ſervir di regola a ciaſcuno nella raccolta di Stampe, che deve fare; imperciocchè è

chiaro, che nella diverſità delle condizioni, onde abbiamo parlato, la curioſità delle Stampe, e l'ordine, e la ſcelta, che vi ſi dee oſſervare, dipendono dal guſto, e dalle mire di ciaſcuno.

Chi ſi applica alla Storia, per eſempio, non ricerca, ſe non que' ſoggetti, ch' eſſa comprende, e perchè nulla sfugga alla propria curioſità, tiene queſt' ordine, che non ſi può mai baſtevolmente lodare. Seguita egli l'ordine de' Paeſi, e de' Tempi, e tutto ciò, che riguarda ciaſcuno Stato in particolare, vien contenuto in una, o in più Categorie, nelle quali ſi trovano:

Primieramente i ritratti de' Sovrani, che governarono un Paeſe, i Principi, e le Principeſſe, che ne diſceſero, coloro, che ſoſtennero dignità coſpicue nello Stato, nella Chieſa, e nella Toga: quelli, che ſi reſero celebri nelle varie profeſſioni, e le perſone, che ebbero qualche parte negli Storici avvenimenti. Si accompagnano poi queſti ritratti con qualche ſcritto,

to, in cui si notano in poche parole il carattere del personaggio, la di lui nascita, le azioni di lui principali, e il tempo, in cui morì.

Secondo. La carta generale, e le particolari di quello Stato, i Piani, e le Elevazioni delle Città, ciò, ch' esse contengono di più riguardevole, le Fortezze, i Palagj de' Sovrani, e tutti que' luoghi particolari, che meritarono di essere dati al pubblico.

Terzo. Tutto ciò, che ha correlazione colla Storia, come sono gl' ingressi nelle Città, i Caroselli, le Pompe funebri, i Catafalchi, ciò che risguarda le Cerimonie, le Mode, e i Costumi; e finalmente tutte quelle Stampe particolari, che sono storiche.

Questa ricerca, che è fatta per uno Stato, si continua per tutti gli altri coll' ordine, e colla economia medesima. E quest' ordine è stato ingegnosamente inventato dal Signor di Gatieres, Gentiluomo assai noto pei rari suoi meriti, e pel numero de' suoi Amici.

Coloro, che ſono appaſſionati per le Belle Arti, ſi regolano in altra maniera, e nel formare le loro Collezioni pigliano di mira i Pittori, e i loro Allievi. Così per eſempio mettono nella Scuola Romana Raffaello, Michelagnolo, i loro Diſcepoli, e i loro Coetanei: in quella di Venezia Giorgione, Tiziano, i Baſſani, Paolo Veroneſe, Tintoretto, e gli altri Veneti: in quella di Parma il Correggio, il Parmigiano, e coloro che ſeguitarono il loro guſto: nella Bologneſe i Caracci, il Guido, il Domenichino, l'Albani, il Lanfranco, ed il Guercino: nella Tedeſca Alberto Duro, Holbens, i piccoli Maeſtri, Guglielmo Baure, ed altri: nella Fiamminga Ottone Venio, Rubens, Vandick, e quelli che praticarono le loro maſſime: e così fanno della Scuola Franceſe, e di quelle degli altri Paeſi.

Alcuni diſpongono le loro Stampe riguardo agl' Inciſori, ſenza badare a' Pittori; altri riguardo ai ſoggetti, che rappreſentano; altri in altre maniere;

niere ; ed è giusto, che ognuno resti in libertà di regolarsi come gli sembra più utile, e più dilettevole.

Benchè in ogni tempo, ed in ogni età si possa ricavare un gran vantaggio dalle Stampe; utilissime nondimeno riescono esse pei giovani spezialmente: imperciocchè tenacissima è la memoria de' fanciulli, e finchè si può bisogna servirsi di questa parte dell' anima per formarne a guisa di un magazzino, ed istruirgli di quelle cose, che debbono contribuire a formare il loro giudicio.

Ma se utile alla gioventù è l'uso delle Stampe, di sommo piacere esso è pure per la vecchiaja, a cui servirà di un dilettevole passatempo. E' questa un' età propriissima alla quiete, ed alle riflessioni, ed in cui non essendo noi più dissipati dai divertimenti de' primi anni, possiamo con più commodo gustare i vantaggi, che ci procurano le Stampe ; o ne insegnino esse cose nuove ; o ci risveglino le idee di quelle, che già sapevamo; o sia che avendo già acquistato il buon

 gusto

gusto nelle Belle Arti noi giudichiamo delle varie produzioni lasciateci da' buoni Pittori, ed Incisori, o che non avendolo ancora ci lusinghiamo colla speranza di acquistarlo; o sia finalmente che noi non ricerchiamo in questo altro piacere, che quello di pascolare dilettevolmente la nostra memoria colla bellezza, e singolarità degli oggetti, che le Stampe ci offrono. Imperciocchè noi vi ritroviamo i Paesi, le Città, e i luoghi riguardevoli, de' quali abbiam letta la descrizione nelle Storie, o che vedemmo co' proprj occhi ne' nostri viaggj; di maniera che la varietà grande, e il gran numero delle cose rare, che vi s'incontrano, possono tener luogo di viaggio, ma viaggio commodo e curioso a coloro, che mai non ne intrapresero, o che non sono in grado d'intraprenderne.

E' adunque fuor d'ogni dubbio, per quanto abbiam detto finora, che la vista delle belle Stampe, la quale istruisce la gioventù, risveglia e rassoda le cognizioni dei più provetti,

e con-

e condiſce dolcemente l' ozio della vecchiaja, deve eſſere utiliſſima per tutti.

Non ho ſtimato di dovere riandar per minuto tutto ciò, che può rendere commendabile l'uſo delle Stampe, ſupponendo, che quel poco, ch' io ne diſſi, foſſe più che ſufficiente per indurre il Leggitore a dedurne delle conſeguenze conformi alle ſue mire, ed a' ſuoi biſogni.

Se gli Antichi aveſſero avuto in queſto lo ſteſſo vantaggio, che abbiamo noi ora, ed aveſſero per via delle Stampe traſmeſſo alla poſterità quanto avevano eſſi di bello e di curioſo, noi conoſceremmo in oggi diſtintamente un numero infinito di coſe belle, delle quali ci laſciarono gli Storici delle idee molto confuſe. Noi vedremmo que' ſuperbi Monumenti di Memfi, e di Babilonia, e quel Tempio, che con tanta magnificenza edificò Salomone. Potremmo giudicare degli Edificj di Atene, di Corinto, e dell' antica Roma con più fondamento e certezza, che non fac-

ciamo ſui frammenti ſoli, che ne ſono rimaſti. Pauſania, che tanto eſattamente ci deſcrive la Grecia, e che per mano, dirò così, ci conduce d' un luogo in un altro, avrebbe aggiunte a' ſuoi diſcorſi figure dimoſtrative, le quali ſarebbero pervenute infino a noi, e noi vedremmo ora, non ſolamente i Templi, ed i Palazzi, quali erano nel tempo della loro perfezione, ma avremmo eziandio ereditata dagli antichi Operaj l'arte di ben fabbricargli. Vitruvio, di cui ſi ſono perdute le dimoſtrazioni, non ci avrebbe laſciato ignorare tutti gli ſtrumenti, e le macchine tutte, che deſcrive, e non ſi troverebbero ne' di lui libri tanti luoghi oſcuri, ſe le Stampe ci aveſſero conſervate le Figure, ch' egli avea fatte, e delle quali ci parla: imperocchè in materia d'Arti ſono eſſe i lumi del diſcorſo, e i veri mezzi, co' quali gli Autori comunicano i loro penſieri. Per difetto di queſti mezzi ancora ſi ſono perdute le macchine di Archimede, e di Erone l'antico, e la notizia di

molte

molte piante di Dioſcoride, di molti animali, e di molte produzioni curioſe della Natura, che le fatiche e le meditazioni degli Antichi ci avevano ſcoperte. Ma ſenza fermarci a compiangere la perdita di quelle coſe, che più non abbiamo, approfittiamci di quelle, che le Stampe ci hanno conſervate, e che ci ſono preſenti.

CAPITOLO XXVII.

Della cognizione de' Quadri.

L'Idea fin quì eſpoſta del perfetto Pittore può, a mio parere, riuſcire di un gran ſoccorſo a' curioſi nel giudicare della Pittura; ma perchè la cognizione de' Quadri richiede ancora qualche coſa di più, per eſſere affatto compiuta, ſtimo perciò di dover dire quanto a me pare in tale materia. Per conto adunque de' Quadri tre ſorti vi ſono di cognizioni. La prima conſiſte in diſcoprire ciò che è buono, e cattivo in un quadro medeſimo. La ſeconda riſguarda il nome dell' Autore. La

terza

terza il ſapere, ſe ſia originale, o copia.

§. I.

Ciò che vi ha di buono, e di cattivo in un quadro.

LA prima di queſte cognizioni, che è ſenza dubbio la più difficile ad acquiſtarſi, ſuppone una perſpicacia, e delicatezza grandiſſima con una non mediocre intelligenza de' principj della Pittura; e dalla miſura di queſte coſe dipende quella della cognizione di queſt' Arte. La perſpicacia, e la delicatezza dello ſpirito ſervono a giudicare dell' invenzione, della eſpreſſione generale del ſoggetto, delle paſſioni dell' anima in particolare, delle Allegorie, e di ciò, che dipende dal coſtume (termine adottato dall' Arte per ſignificare le mode, i tempi, ed i luoghi), e dalla Poetica. E l' intelligenza de' principj fa ritrovare la cagione degli effetti, che ſi ammirano, o vengano eſſi dal buon guſto, o dalla correzione, o dall' eleganza del

del Disegno; o sia che gli oggetti vi compajano disposti vantaggiosamente, o che i colori, i lumi, e le ombre vi sieno ben intese.

Chi non ha lo spirito coltivato colle cognizioni de' principj, almeno specolativamente, potrà bensì risentire l'effetto di un bel quadro; ma non potrà mai dar ragione del giudicio, che ne avrà formato.

Coll'Idea da me data del perfetto Pittore ho procurato di somministrare un ajuto ai lumi naturali, de' quali sono già dotati gli amatori della Pittura. Non pretendo però di fargli penetrare in tutte le minuzie riguardanti le parti di essa Pittura; mentre queste appartengono piuttosto all' obbligo del Pittore, che a quello del curioso; ma vorrei solamente mettere il loro spirito in istrade tali, che potessero condurgli ad una cognizione, la quale scoprisse, almeno in generale, ciò che vi ha di buono, e di cattivo in un Quadro.

Nè già io nego, che gli amator di questa bell'Arte, che dotati sonoi

di

di ſufficiente talento, ed inclinazione, poſſano entrare, per così dire, nel Santuario, ed acquiſtare la cognizione di tutte le minuzie ſopradette per mezzo di que' lumi, che rifleſſioni ſerie ſomminiſtrerebbero loro inſenſibilmente.

A' tempi di Aleſſandro talmente era alla moda il guſto delle Arti, che per conoſcerlo alquanto a fondo ſi voleva, che tutti i Gentiluomini imparaſſero a diſegnare; coſicchè chiunque avea talento, coll' eſercizio il coltivava, ſe ne prevaleva poi all' occorrenza, e ſi diſtingueva colla ſuperiorità della propria cognizione. Io rimetto dunque coloro almeno, che non hanno acquiſtata queſta pratica manuale, all' Idea, che ho data della perfezione.

§. II.

Di qual Autore ſia un Quadro.

IL conoſcere chi ſia l'Autore d'un Quadro dipende da una pratica grande, e dall' aver veduto con applicazione

cazione molti e molti Quadri di tutte le Scuole, e di mano de' principali Maeſtri, che le compongono. Di dette Scuole ſe ne poſſono annoverar ſei; la Romana, la Veneziana, la Lombarda, la Tedeſca, la Fiamminga, e la Franceſe. E dopo avere con un grande eſercizio acquiſtata un'idea diſtinta di ciaſcuna d'eſſe Scuole, ſe ſi tratta di giudicare di chi ſia un Quadro, biſogna riferirlo a quella Scuola, di cui uno crederà che più ſi accoſti, e trovata poi queſta, biſognerà attribuire il Quadro a quello dei Pittori, che la compongono, la di cui maniera ha più di conformità coll' opera ſteſſa. Ma la difficoltà maggiore, per mio avviſo, ſta appunto nel conoſcer bene queſta maniera particolare del Pittore.

Veggonſi de' curioſi, i quali ſu tre o quattro Quadri, che ne avranno veduti, ſi formano toſto l'idea del Maeſtro, e credonſi con queſto autorizzati ſufficientemente a decidere ſopra la di lui maniera, ſenza riflettere alla maggiore o minore accuratezza

ratezza, con cui gli ha fatti il Pittore, nè all'età, in cui gli ha prodotti.

Convien giudicare del merito del Pittore, non già su qualche suo Quadro particolare, ma bensì sul generale delle sue produzioni: conciossiachè non v'è Autore, il quale non abbia fatti alcuni Quadri buoni, ed alcuni cattivi, secondochè più o meno si è applicato, e più o meno era secondato dal proprio genio. Niuno pure ve n'ha, che non abbia avuto il suo principio, il suo progresso, e il suo fine, cioè tre maniere; la prima, che partecipa di quella del suo Maestro; la seconda, che è quella, ch'egli si venne formando secondo il suo gusto, ed in cui risiede la misura de' suoi talenti, e del suo ingegno; e la terza, che degenera d'ordinario in quello, che si chiama maniera, perchè un Pittore dopo avere lungo tempo studiato sulla Natura, vuol godere, senza consultarla di più, dell'abitudine, che se ne ha fatta.

Quando un curioſo avrà dunque conſiderati bene i diverſi Quadri di un Maeſtro, e ſe ne ſarà formata un' idea compiuta nel modo, che ho accennato, allora gli ſarà lecito giudicare dell' Autore di un Quadro, ſenza incorrer la taccia di temerario. Pure, ſebbene un buon Conoſcitore, ammaeſtrato dai proprj talenti, dalle ſue rifleſſioni, e da una lunga eſperienza, poſſa talvolta ingannarſi intorno al nome dell' Autore, (e chi può vantarſi di non ingannarſi mai?) ſarà almeno ſempre vero, ch' egli non può ingannarſi ſulla giuſtezza, e ſulla ſolidità de' ſuoi giudizj.

In fatti vi ſono de' Quadri fatti da Scuolari, i quali ſi ſono accoſtati moltiſſimo ai loro Maeſtri e nel ſapere, e nella maniera. Si ſono veduti parecchi Pittori, che hanno ſeguito il guſto d'un altro paeſe, anzichè quello della loro patria, come ve ne ha di quelli, che nella loro ſteſſa patria paſſarono d' una maniera in un' altra, e che in queſto paſſaggio fecero varj Quadri molto equivochi

per-

per ciò, che risguarda il nome dell' Autore.

A questo inconveniente non manca però il suo rimedio per coloro, che non contenti di rintracciare il carattere della mano del Maestro, hanno tanta perspicacia da distinguere anche quello del di lui spirito. Un valentuomo può facilmente comunicare la maniera, colla quale eseguisce i suoi disegni, ma non la finezza de' suoi pensieri. Non basta dunque per iscoprire l' Autor d' un quadro il conoscere il movimento del pennello, se non si penetra in quello dello spirito; e sebbene sia già molto l' avere un' idea giusta del gusto, che ha il Pittore nel suo disegno, pure conviene entrar in oltre nel carattere del di lui genio, e in quella cert' aria, ch' egli è capace di dare a quello, che concepisce.

Io non pretendo nondimeno impor silenzio in questa materia ad un amator di Pittura, il quale non avrà nè veduto, nè esaminato questo gran numero di Quadri, giovando anzi il

par-

parlare per acquiſtarne, ed accreſcerne la cognizione. Vorrei ſolamente che ſi miſuraſſe ciaſcuno colla propria eſperienza. Quella modeſtia, che tanto conviene a' principianti, non ſi diſdice nemmeno a più eſperti, maſſime nelle coſe difficili.

§. III.

Se un Quadro ſia Originale, o Copia.

NOn intendo quì ragionare di quelle Copie mediocri, che vengono toſto riconoſciute da tutti i curioſi, nè delle cattive, che per tali da tutto il mondo ſon tenute. Suppongo una Copia fatta da un buon Pittore, la quale meriti una ſeria rifleſſione, e tenga, almeno per qualche tempo, ſoſpeſa la deciſione de' più valenti conoſcitori. E di tali Copie, io ne ritrovo di tre ſorti: la prima è la Copia fatta fedelmente, ma ſervilmente: la ſeconda, la Copia che è leggera, facile, e non fedele: la terza, quella che è fedele, e facile.

Nella

Nella prima, che è fedele, e servile, si ritrovano bensì il disegno, il colore, ed i tocchi dell' originale; ma il timore di oltrepassar i limiti della precisione, e di mancare di fedeltà rendono pesante la mano del Copista, e per poco che si esamini, la fa conoscere per quello che è.

La seconda sarebbe più capace di ingannare, per la leggerezza del pennello, se però l' infedeltà de' contorni non rendesse avveduto, e cauto chi la esamina.

La terza, che è fedele e facile, e che fu fatta da una mano sapiente e leggera, e massime nel tempo dell' Originale, imbarazza non poco i più abili Conoscitori, e gli mette spesso nel rischio di sentenziare contro la verità, comecchè secondo il verisimile.

Se vi sono delle cose, le quali pajono favorire l' originalità d' un Quadro, altre pure ve ne sono, che pajono distruggerla; come a cagion d' esempio, la ripetizione d' uno stesso Quadro, la non curanza in cui è stato

per

per lungo tempo, e il poco prezzo che ha costato. Ma queste considerazioni ancorachè essere possano di qualche peso, sono nondimeno assai sovente frivolissime, per non essere state ben ponderate.

La non curanza, che si è avuta di un Quadro, viene spesso, o dalle mani, nelle quali cade, o dal luogo, in cui è, o dagli occhi che lo vedono, o dal poco genio, che ha per la Pittura chi lo possiede. La viltà del prezzo procede ordinariamente dalla necessità, o dall' ignoranza del venditore. E la ripetizione di un Quadro, che è una cagione più speziosa, non è sempre una ragion molto soda. Non v' è quasi Pittore, il quale non abbia ripetuta qualche sua opera, o perchè più delle altre gli piacque, o perchè gli sarà stata domandata da più d' uno. Ho veduto due Madonne di Raffaello, che poste per curiosità l'una presso dell' altra vennero entrambe dai Conoscitori giudicate originali. Tiziano ha ripetuti sino a sei, o sette volte i Quadri medesimi, come

più

più volte ſi replica un Dramma, che è ſtato gradito. E noi veggiamo varj Quadri ripetuti di varj Maeſtri d'Italia contenderſi ancora il vanto dell'anteriorità, e della bontà. Ma quanti pur ne veggiamo, che ingannano tuttora i più periti Pittori? Vagliami per tutti gli eſempj, che potrei allegarne, il ſeguente di Giulio Romano, che ho tratto dal Vaſari.

Federigo II. Duca di Mantova, paſſando per Firenze nell'andare a Roma per ſalutare Papa Clemente VII., vide nel Palazzo de' Medici ſopra una porta il ritratto di Leon X. tra il Cardinale Giulio de' Medici, e il Cardinal de' Roſſi. Erano le teſte di Raffaello, e gli abiti di Giulio Romano, e mirabile era ogni coſa. Di fatti il Duca di Mantova, dopo averlo ben conſiderato, ſe ne invogliò per modo, che giunto a Roma non potè ritenerſi di domandarlo al Papa, il quale corteſemente gliel' accordò! Sua Santità fece toſto ordinare ad Ottaviano de' Medici di far incaſſare il Quadro, ed inviarlo a

Man-

Mantova. Ottaviano, ch'era grande amator di Pittura, e che non volea privar Firenze di una così bella cosa, trovò maniera di differir l'affare col pretesto di far fare al Quadro una cornice più ricca. Questa dilazione diede ad Ottaviano il tempo di far copiare il Quadro da Andrea del Sarto, il quale ne imitò perfino le piccole macchie, che vi eran sopra. In fatti la Copia era talmente conforme all'Originale, che Ottaviano medesimo stentava molto a distinguergli, e per non ingannarsi pose dietro la copia un segno, ed indi ad alcuni giorni la spedì a Mantova. Con somma soddisfazion sua la ricevette il Duca, tenendo per certo di avere presso di se l'Originale di Raffaello; così credea pure Giulio Romano, ch' era alla Corte di Federigo, se non che venne disingannato dal Vasari, che avea veduto fare la Copia. Imperciocchè giunto questi a Mantova, fu benissimo accolto da Giulio Romano, il quale dopo avergli fatte vedere tutte le cose rare di quel Duca,

gli disse che rimaneva ancora la più bella, che fosse nel palazzo, cioè il ritratto di Leon X. di mano di Raffaello, ed avendoglielo mostrato, il Vasari gli disse, *che veramente era bellissimo, ma che non era però di Raffaello*. Giulo Romano, consideratolo allora più attentamente: *Come*, replicò, *non è di Raffaello? Non riconosco forse io un' opera, in cui ebbi parte, e non vi veggo forse le pennellate medesime, ch' io vi diedi?* Badate bene, ritornò a dire il Vasari, *imperciocchè io vi giuro che l' ho veduto fare da Andrea del Sarto, e in prova di quanto vi dico osservate dietro la tela, che vi ritroverete un segno postovi espressamente, affinchè la Copia non si confondesse coll' Originale*.

Se Giulio Romano, uomo di quella capacità, che ognun sa, dopo essere stato avvisato, ed aver esaminato il quadro, persisteva tuttavia in dare un falso giudicio di un' Opera sua medesima, perchè si troverà strano, che Pittori di lui men capaci, si lascino ingannare in giudicare degli

altrui

altrui parti? In queſta guiſa può talvolta naſconderſi la verità alle ricerche di una profondiſſima Scienza; ma il prendere abbaglio in coſa di fatto non è ſempre un mancare alla giuſtezza de' proprj giudicj.

Sia però quanto eſſer ſi voglia difficile, e dubbioſo il decidere della originalità di un Quadro; queſto porta ſeco mai ſempre tanti eſterni ſegni, che baſtano per dar luogo ad un perito di dirne onoratamente quanto ne penſa, ſenza incorrer la taccia di temerario, non già come una deciſione inappellabile, ma come un' opinione fondata ſopra una ſoda intelligenza.

Mi rimane ancora da dir qualche coſa intorno a que' Quadri, che non ſono nè Originali, nè Copie, e che furono volgarmente appellati *Paſticci*, perchè come ad un guſto ſolo ſi riducono tutte le diverſe coſe, che entrano in un paſticcio, così tutte le falſità, che compongono un tal Quadro, non tendono, che a fare una verità.

 Quel

Quel Pittore, che vuole in cotal modo ingannare, deve saper bene la maniera, e i principj di quel Maestro, di cui vuol dare l' idea, a fine di ridurvi l' opera sua, o sia che v' introduca qualche pezzo di un Quadro già fatto dal detto Maestro, o sia che lavorando di propria invenzione imiti con leggerezza, non solamente i tocchi, ma il gusto ancora del disegno, e quello del colorito. Accade molto spesso, che un Pittore, il quale si propone di contraffare la maniera di un altro, prefiggendosi sempre d' imitar coloro, che son migliori di lui, produce in cotal guisa Quadri assai più belli, che non sarebbe quando non seguitasse altro che la propria capacità.

Fra coloro, che si dilettarono di contraffare così la maniera degli altri Pittori, io nominerò quì solamente Davide Teniers, il quale ha ingannato, ed inganna tuttora i Curiosi, che non sanno con quanta maestria egli soleva trasformarsi ora in Bassano, ed ora in Paolo Veronese. Fra

questi

questi Pasticci ve ne sono di quelli lavorati con arte così fina, che anche i più oculati ne rimangono a prima vista ingannati. Ma se alquanto più s' internano nell'esame della cosa, distingueranno essi tosto il Colorito dal Colorito, ed il Pennello dal Pennello.

Davide Teniers, per esempio, avea un talento particolare per contraffare i Bassani; ma la leggerezza, e fluidezza stessa del suo pennello, onde si valse in questo artificio, serve a mostrare evidentemente l'inganno; perciocchè il suo pennello, che è fluido e facile, non è poi nè tanto spiritoso, nè tanto proprio a caratterizzare gli oggetti, quanto quello de' Bassani, massime negli animali.

Egli è vero che il Teniers ha molta unione ne' suoi colori; ma vi regnava un certo grigio, a cui era avvezzo, ed il suo Colorito non ha nè il vigore, nè la soavità di quello di Giacomo Bassano. Lo stesso è di tutti i Pasticci; e per non restarne ingannati dobbiamo esaminare, con-

frontandogli col loro modello, il gusto del Disegno, quello del Colorito, ed il carattere del Pennello.

CAPITOLO XXVIII.

Del gusto, e della sua diversità rispetto alle diverse Nazioni.

DOpo aver parlato de' Pittori delle varie parti di Europa, non sarà fuor di proposito il soggiungere qualche cosa circa il gusto diverso delle Nazioni. Del gran gusto si è ragionato a suo luogo, e si è dimostrato, che doveva trovarsi in un' opera compiuta, come nel suo fine, e in un perfetto Pittore, come nella sua sorgente. Ma evvi negli uomini un gusto generale, il quale è suscettibile di purità, e di corruttela, e che diventa particolare per l'uso, che fa delle cose particolari. Io procurerò quì di spiegare il modo, con cui si determina, e con cui si forma.

Mi pare, che si possa ragionare sopra il gusto dello spirito, in quella guisa, che si ragiona sopra quello del

del corpo. Nel guſto del corpo ſono
quattro coſe da conſiderarſi: l' Orga-
no, le coſe che ſi mangiano, o che
ſi aſſaporano, la ſenſazione ch' eſſe
producono, e l' abitudine, che que-
ſta medeſima ſenſazione reiterata pro-
duce nell' organo. Così quattro coſe
ſon pure da conſiderarſi nel guſto
dello ſpirito, e ſono, lo ſpirito che
guſta; le coſe che ſono guſtate; l' ap-
plicazione di queſte coſe allo ſpirito,
o il giudicio che lo ſpirito ne forma;
l' abitudine che ſi fa di molti giudicj
reiterati, della quale ſi forma una
idea, che ſi concentra nel noſtro
ſpirito.

Da queſte quattro coſe ſi può in-
ferire, Primo: che lo ſpirito può chia-
marſi guſto, ſe ſi conſidera come
l' organo. Secondo: che le coſe poſſo-
no dirſi di buono, o di cattivo gu-
ſto a miſura ch' eſſe contengono, o
ſi ſcoſtano dalle bellezze, che l' arte,
il retto modo di penſare, e l' appro-
vazione di più ſecoli hanno ſtabilite.
Terzo: che il giudicio, che lo ſpirito
incontanente forma del ſuo obbietto,

è un primo gusto naturale, che può in appresso perfezionarsi, o corrompersi, secondo la tempra dello spirito, e la qualità degli oggetti, che si presentano. Quarto e finalmente, che questo giudicio reiterato produce un' abitudine, e quest' abitudine una idea fissa e determinata, che ci dà una propensione continua per quelle cose, che hanno ricevuta la nostra approvazione, e che dipendono dalla nostra elezione.

In questa guisa si viene a poco a poco formando nello spirito di ciascuno quello, che chiamiamo ordinariamente gusto nella Pittura. Per altro, sebbene non sieno tutti buoni i gusti, ognuno è persuaso che il suo sia il migliore. E però si può definire il gusto, *l' idea abituale di una cosa, concepita come la migliore nel suo genere*.

Nella Pittura tre sono le spezie di gusto, il naturale, l' artificiale, e quello di Nazione.

Il gusto naturale è l' idea, che nella immaginazion nostra si forma all'

aspetto

aſpetto della ſemplice natura. Sembra che i Tedeſchi, ed i Fiamminghi ſi ſieno aſſai di rado ſcoſtati da queſta idea; ed è opinion comune, che altra non ne abbia avuta mai il Correggio. Tutto il divario, che è tra queſto Pittore, e quelli, proviene dall' eſſere le idee a guiſa di liquori, che pigliano la forma de' vaſi, ne' quali ſon meſſi; talchè il guſto naturale può eſſer baſſo o elevato, ſecondo i talenti di ciaſcuno, e ſecondo la ſcelta, che ciaſcuno è capace di fare degli oggetti della natura.

Il guſto artificiale è l' idea, che ſi forma col vedere le opere degli altri, e colla fiducia che abbiamo ne' conſiglj de' noſtri Maeſtri, in una parola coll' educazione.

E il guſto di Nazione, è l' idea, che le opere, le quali ſi fanno, o ſi vedono in un paeſe, formano nello ſpirito di coloro, che abitano nel medeſimo. I diverſi guſti di Nazione ſi poſſono ridurre a ſei, che ſono il guſto Romano, il guſto Veneziano, il guſto Lombardo, il guſto Tedeſco,

il gusto Fiammingo, e il gusto Francese.

Il gusto Romano, è un' idea delle opere, che si trovano in Roma. Ora egli è certo, che le opere più accreditate, che sieno in Roma, son quelle che chiamiamo antiche, e le opere moderne, che le imitarono, tanto in Iscultura, quanto in Pittura. Tutte queste cose consistono principalmente in una miniera inesausta delle bellezze del disegno, in una bella scelta di attitudini, nella finezza delle espressioni, in un bell' ordine di pieghe, ed in uno stile elevato, a cui innalzarono la natura gli Antichi, e dopo questi i Moderni da quasi due Secoli in quà. Però non dobbiamo stupirci, se trovandosi il gusto Romano intento estremamente a tutte le dette parti, non vi trova più luogo il colorito, che è l' ultima di tutte. Lo spirito umano è limitato, e troppo è breve la vita per internarsi in tutte le parti della Pittura, e tutte insieme possederle perfettamente. Nè si può dire che i Romani disprez-

zino

zino il colorito; mentre non possono disprezzare una cosa, di cui non ebbero mai un' idea ben giusta; ma solamente, che prevenuti per altre parti, nelle quali studiano di perfezionarsi, e non avendo tempo di applicarsi a conoscer il colorito, non ne fanno tutto quel conto, che dovrebbero.

Il gusto Veneziano trovasi opposto al gusto Romano nell' esser questo troppo trascurato risguardo al colorito, e quello troppo trascurato riguardo al disegno. Pochissime essendo in Venezia le antiche, e pochissime le opere di gusto Romano, i Veneziani si sono applicati ad esprimere il bello naturale del loro paese; e caratterizzarono gli oggetti per comparazione, non solamente facendo valere il vero color d' una cosa pel vero color d' un' altra, ma scegliendo in questa opposizione un armonioso vigor di colori, e tutto ciò, che può rendere le loro opere più palpabili, più accostanti alla verità, e più sorprendenti.

Il gusto Lombardo consiste in un disegno facile, grandioso, pastoso, e mescolato di un poco di antico, e di un naturale di ottima scelta, con colori sfumati accostantisi forte al naturale, e posti in uso con un pennello leggero. Il Correggio è l' esempio migliore di questo gusto, e i Carracci, che cercarono d' imitarlo, sono di lui più corretti nel disegno, ma gli cedono nel gusto di questo medesimo disegno, nella grazia, nella delicatezza, e nell' impasto de' colori. Annibale nella dimora, che fece in Roma, talmente prese il gusto Romano, che io non tengo per Lombarde, se non quelle opere di lui, che precedettero la Galleria Farnese.

Nè annovero io fra i Pittori Lombardi quelli, che nati essendo in Lombardia seguirono, o la Scuola Romana, o la Scuola Veneziana; conciossiachè io considero in ciò assai più la maniera da essi praticata, che il luogo della loro nascita. I Pittori, e i curiosi, che posero, a cagion d' esempio nella Scuola Lombarda Palma il

vecchio,

vecchio, il Moretto, Lorenzo Lotto, il Moroni, e varj altri buoni Pittori Lombardi, o Bresciani, o Bergamaschi, ci hanno insensibilmente gettati nella confusione, e furono cagione che molti credettero, che la Scuola Veneziana, e la Lombarda fossero una stessa cosa, perchè i Lombardi suddetti seguirono interamente la maniera di Giorgione, e di Tiziano. Io medesimo ho parlato altre volte secondo quest' idea confusa, perchè la maggior parte de' Pittori Francesi così ne parlavano; ma la ragione, e gli Autori Italiani, che scrissero su queste materie, mi hanno rimesso nella buona strada.

Il gusto Tedesco è quello, che Gotico volgarmente si appella. E' un' idea della natura, quale d' ordinario si vede co' suoi difetti, e non come potrebbe essere nella sua purità. I Tedeschi la imitarono ciecamente, e vestirono soltanto le loro Figure di lunghe panneggiature, le pieghe delle quali sono secche, e peste. Si applicarono essi più a finire i loro oggetti, che

che a ben disporgli. Insipide sono d' ordinario le espressioni delle loro figure, secco il loro disegno, mediocre il loro colore, e il loro lavoro assai faticato. Furonvi però tra i Tedeschi alcuni Pittori, che meritano di essere distinti, e che possono in certe parti contendere di eccellenza coi migliori Italiani.

Il gusto Fiammingo non è per altro diverso dal Tedesco, se non per una maggior unione di colori bene scelti, per un Chiaroscuro eccellente, e per un Pennello più dolce. Deonsi però eccettuare dai Fiamminghi ordinarj tre o quattro Fiamminghi, discepoli di Raffaello, che recarono d' Italia la maniera del loro Maestro nel disegno, e nel colorito. Sono pure da eccettuarsi Rubens, e Vandick, i quali riguardarono la natura con occhi penetrantissimi, e portarono i di lei effetti ad una elevatezza poco comune, comecchè abbiano qualche cosa ritenuto del naturale del loro paese nel gusto del disegno.

Il gusto Francese fu sempre così vario, che è difficile il darne una giusta idea; mentre pare che i Pittori di questa nazione sieno stati nelle loro opere diversi molto gli uni dagli altri. Nella dimora che fecero in Italia, contentaronsi alcuni di studiare in Roma, e ne presero il gusto. Altri più lungamente si trattennero in Venezia, e ritornarono quindi nella patria con una particolare inclinazione per le opere di quel paese; e molti finalmente posero ogn' industria nell' imitar la natura, quale appunto credevano di vederla. Tra i più valenti Pittori Francesi vi sono di quelli, che seguitarono il gusto dell'Antico, altri quello di Annibale Caracci pel disegno, e gli uni e gli altri ebbero un Colorito assai triviale: ma eglino però hanno tante belle parti, e trattarono con tanta nobiltà i loro soggetti, che le loro produzioni saranno sempre d'un grande ornamento alla Francia, e verranno ammirate da' posteri.

LA BILANCIA
PITTORICA.

DA tutte le ſue oſſervazioni ſi verrà il giovane formando il giuſto concetto, che aver ſi vuole di coloro, che occuparono i primi ſeggi nell' arte ſua. Il Celebre de Piles, che tanto illuſtrò co' ſuoi ſcritti la Pittura, per ridurre tal concetto a maggior preciſione, ſi avvisò di formare una Pittorica Bilancia, con cui peſare ſino a uno ſcrupolo il merito di ciaſcun Pittore. La partì in compoſizione, diſegno, colorito, ed eſpreſſione: E in ciaſcuna di queſte parti aſſegnò ad ognuno quel grado, che più credette ſe gli conveniſſe, ſecondo che più o meno andò vicino alla perfezione ultima, al grado più alto dell' ottimo. Di modo che dalla ſomma dei numeri, che eſprimono in ciaſcuna parte il valor di quegli o di queſti, ſi veniſſe a raccogliere il valor ſuo totale nell' arte; e quindi veder ſi po-

ſi poteſſe in qual proporzione di eccellenza ſi ſtia l'uno Pittore in verſo dell' altro. Parecchie difficoltà intorno al modo di calcolare tenuto dal de Piles furono moſſe da un celebre Matematico de' noſtri giorni, il quale vuole tra le altre coſe, che il prodotto dei ſopradetti numeri, non la ſomma, ſia la eſpreſſione vera del valor dell'artefice (1). Non è queſto il luogo di entrare in ſimili materie, nè di gran profitto ſarebbe all' arte il minutamente conſiderarle. Quello che a noi veramente importa, è che in qualunque modo ſi proceda nel calcolo, i gradi, che a ciaſcun Pittore ſi aſſegnano nelle differenti parti della Bilancia, tali ſieno veramente, quali a lui ſi competono nè più nè meno, che per niuno ſi parzialeggi, come a favore del Capoſcuola de' Fiamminghi ha fatto il de Piles: Onde

quello

(1) *Vedi Remarques ſur la Balance des Peintres de Mr. de Piles telle qu' on la trouve a la fin de ſon cours de Peinture par Mr. De Mairan.*

quello ne risulta, che a tutti dovrà parere assai strano; e ciò è, che nella sua Bilancia Raffaello, e Rubens riescono di un peso perfettamente eguale.

Raffaello per consentimento oramai universale ha aggiunto quel segno, cui pare non sia lecito all' uomo di oltrepassare. La pittura risorta in qualche modo tra noi, mercè la diligenza di Cimabue, verso il declinare del secolo decimoterzo ricevè di non piccioli aumenti dall' ingegno di Giotto, di Masaccio, e d' altri: Tantochè in meno di dugento anni arrivò a fare di se più bella mostra nelle opere del Ghirlandai, di Gian Bellino, del Mantegna, di Pietro Perugino, di Lionardo da Vinci il più fondato di tutti, uomo di gran dottrina, e che il primo seppe dar rilievo ai dipinti. Ma con tutto, che in varie parti d' Italia avessero questi differenti Maestri portato innanzi l' arte, seguivano però tutti a un dipresso la stessa maniera, e si risentivano chi più, e chi meno, di quel fare duro e secco, che

in

in tempi ancor Gotici ricevè la Pittura dalle mani del ſuo reſtaurator Cimabue. Quando dalla Scuola del Perugino uſcì Raffaello, e con lo ſtudio ch' ei poſe nelle opere dei Greci, ſenza mai perder d' occhio la natura, venne a dar perfezione all' arte, e quaſi l' intero ſuo compimento. Ha coſtui ſe non in tutto, in parte grandiſſima almeno ottenuto i fini, che nelle ſue imitazioni ha da proporſi il Pittore; ingannar l' occhio, appagar l' intelletto, e muovere il cuore. E tali ſono le ſue fatture, che avviene aſſai volte a chi le contempla di non lodar nè meno l' arte, e quaſi ſcordarſela intento tutto, e rapito all' azione medeſima, a cui crede veramente di aſſiſtere. Bene a lui ſi compete il titolo di divino per quel ſuo fior di eſpreſſione, per l' aggiuſtatezza e nobiltà delle ſue compoſizioni, per la caſtità del diſegno, e per la eleganza delle forme unita a una certa naturale ingenuità, e ſopra tutto per una certa
ſua

ſua indicibile grazia più bella ancora della bellezza ſteſſa, con cui ha ſaputo condire ogni coſa. Carlo Maratti nella ſua ſtampa detta la Scuola, ha poſto in alto di eſſa le tre Grazie con ſotto un verſo, che dice *ſenza di noi ogni fatica è vana* in effetto ſenza di eſſe ſcuro è, per così dire, il lume della Pittura, inſipida ogni attitudine, goffa ogni movenza; eſſe danno quel non ſo che alle coſe, quell' attrattiva, che è così ſicura di vincer ſempre, come di non eſſer mai ben diffinita. In alto le ha poſte il Maratti, e diſcendenti di cielo a moſtrare, che del cielo ſono eſſe veramente un dono. Fortunato, a cui ſorriſero in naſcendo, di cui non iſdegnano i ſacrifizj, ed i voti! E fu pur bene avvertito, che la grazia; quella gemma, che di tanto impreziosiſce le coſe, può bene dalla diligenza, e dallo ſtudio eſſer ripulita; ma con tutto l'oro della diligenza, e dello ſtudio non ſi potrà comperare giammai.

Benchè Raffaello poteffe vantarfi, come l' antico Apelle, a cui fimile in tante altre parti, che nella grazia non fu chi lo eguagliaffe; vi ebbe nondimeno per rivali il Parmigianino, e il Correggio. Ma l' uno è ufcito il più delle volte de' termini della giufta fimmetria; e l'altro manca della ultima caftigatezza nel difegno: E furono foliti amendue cadere nell' affettazione: fe non che al Correggio fi può quafi perdonare ogni cofa per la grandiofità della maniera, per quell' anima che ha faputo infondere alle figure, per quella inimitabile facilità e morbidezza di pennello, onde le fue opere pajono condotte in un giorno, e vedute in uno fpecchio. Del che bafta a far fede l' Ancona di San Girolamo, e della Maddalena ginocchioni dinanzi a Gesù Bambino, che è in Parma; forfe il più bel dipinto, che ufciffe mai di mano di uomo.

Dallo ftile del Correggio traluce alcun raggio nelle opere del Barroccio, benchè egli faceffe fuoi ftudj in Roma.

Roma. Non tirava ſegno ſenza vederlo dal naturale, per non perder le maſſe accomodava in ſul modello le pieghe con grandiſſime piazze, ebbe un pennello de' più dolci, e una grande armonia nel colorire: Così però, che da lui furono alquanto alterate le tinte naturali con cinabri, ed azzurri, e col troppo sfumarle inſieme fece talvolta perder corpo alle coſe. Nel diſegno la diligenza ſuperò il valore di aſſai: E piuttoſto che la eleganza de' Greci, e del ſuo compatriota Raffaello cercò nelle arie delle teſte la grazia Lombarda.

Lontano da ogni grazioſità fu Michelagnolo diſegnatore dottiſſimo, profondo, pieno di ſeverità, atteggiator fiero, e apritore nella pittura della via più terribile.

Alla maniera di coſtui piuttoſto, che alla elegante naturalezza di Raffaello ſuo Maeſtro parve accoſtarſi Giulio Romano, ſpirito animoſo, e pieno di eruditi, e peregrini concetti.

E la maniera iſteſſamente di Michelagnolo dandoſi a ſeguire i Tedeſchi,

ſchi, traboccarono in quegli ſtrani atteggiamenti, e in quelle caricate forme, che nelle opere ſi veggono di quei loro capiſquadra lo Sprangher, ed il Golzio.

Con maggior diſcrezione di giudizio dietro alle orme di lui camminò la ſchiera de' Fiorentini. Da cui però ſi ſcompagna Andrea del Sarto nelle forme un po' tozzo, ma oſſervatore del vero, facile nel panneggiare, ſoave nel dipinto, e che fra' Toſcani avrebbe la palma, ſe tolta non glie l'aveſſe Fra Bartolommeo, alla cui gloria baſterebbe il S. Marco del Palazzo Pitti, in cui niuna manca delle parti, che coſtituiſcono uno eccellente Maeſtro.

Tiziano, a cui Giorgione aprì gli occhi nell'arte, è Maeſtro univerſale. In ogni coſa, che preſe ad imitare, ha ſaputo imprimere la propria ſua naturalezza, è pieno di ſucco veramente vitale: ſcorre il ſangue nelle ſue carnagioni, ſpirano le ſue immagini: E ſe nel diſegno fu ſuperato da alcuni, benchè nei corpi delle femmine

mine ſoglia eſſere aſſai corretto, e i ſuoi puttini ſieno ſtati per le forme ſtudiati dai più gran Maeſtri; nella ſcienza del colorire, come nel fare i ritratti, e il Paeſe, non fu da niuno uguagliato giammai. Grandiſſimi furono gli ſtudj ch' ei fece ſopra il vero, ch' ei non perdette mai di viſta, grandiſſime le conſiderazioni per giugnere a convertire in ſoſtanza, dirò così, di carne i colori della tavolozza; ma la maggior fatica ch' e' durava era quella di coprire, come diceva egli medeſimo, e di naſcondere eſſa fatica: onde le opere ſue pareſſero nate, non fatte. Eguale alla virtù ebbe la fortuna. E fu da Carlo V. ſommamente onorato, come da Giulio II., e maſſime da Leon X. lo era ſtato pochi anni innanzi il gran Raffaello.

In quel medeſimo tempo ſi diſtinſe Jacopo Baſſano per la forza del tingere. Pochiſſimi ſeppero al pari di lui fare quella giuſta diſpenſazione di lumi dall' una all' altra coſa, e quelle felici contrappoſizioni, per cui gli

oggetti

oggetti dipinti vengono veramente a rilucere. Egli si potè dar vanto di avere ingannato un Annibale Caracci, come già Parrasio ingannò Zeusi; ed ebbe la gloria, che non da altri che da lui volle Paolo Veronese, che apprendesse Carletto suo figliuolo i principj del colorire.

Paolo Veronese fu creatore di una nuova maniera, scorretto nel disegno, trasandatissimo nel costume, fu nelle sue bizzarrie nobilissimo, e ricchissimo nelle invenzioni. Pare che chiunque vede i magnifici suoi quadri ci volesse esser dentro; e ben di lui si può dire, che piacciono fino ai difetti. Ebbe in ogni tempo ammiratori grandissimi; ma di niuno di questi sarebbesi egli maggiormente compiaciuto che di un Guido Reni.

A niuno de' Veneziani è inferiore il Tintoretto in quelle opere, che non ha tirato via di pratica, ma nelle quali ha voluto eseguir quello, che sapeva. Ciò ha mostrato nel martirio singolarmente che è nella Scuola di S. Marco, dove è disegno, colorito,

composizione, effetti di lume, mossa, espressione, al sommo grado recato ogni cosa. Appena uscì quel quadro nel pubblico, che levò tutti in ammirazione. Lo stesso Aretino così grande amico di Tiziano, che presa ombra del Tintoretto lo avea discacciato dalla sua Scuola, non potè contenersi dal metterlo in cielo. Scrive egli al Tintoretto avere quella Pittura forzato gli applausi di qualunque persona si fosse, non essere naso, per infreddato che sia, che non senta in qualche parte il fumo dell' incenso. Lo spettacolo, aggiugne, pare piuttosto vero che finto: E beato il nome vostro, se riduceste la prestezza del fatto in la pazienza del fare.

Dopo questi sovrani Maestri, che non altro ebbero per guida che la natura, o ciò che in essa fu imitato di più perfetto, le Greche Statue, vennero in quegli altri artefici, che non tanto si fecero discepoli della Natura, quanto di questi stessi Maestri, che poco tempo innanzi ristorato aveano l'arte della Pittura, e rimessa nell'

antico

antico ſuo onore. Tali furono i Caracci, i quali cercarono di riunire nella loro maniera i pregj delle più celebri Scuole d'Italia, e fondarne una nuova: che alla Romana non la cedeſſe per la eleganza delle forme, alla Fiorentina per la profondità del diſegno, nè per il colorito alla Veneziana, e alla Lombarda. Sono queſte Scuole a guiſa, dirò così, dei metalli primitivi nella Pittura; e i Caracci, fondendogli inſieme, composero il metallo Corintio nobile bensì, e vago a vederſi, ma che non ha nè la forza, nè la duttilità, nè il peſo de' ſuoi componenti. E la maggior lode, che diaſi alle opere dei Caracci, non è derivata da un certo carattere di originalità, che preſentino, o da una perfetta imitazione della Natura; ma dalla ſomiglianza, che portano in fronte del fare di Tiziano, di Raffaello, del Parmigiano, o del Correggio. Non mancarono del rimanente i Caracci di munire la loro Scuola de' preſidj tutti della ſcienza: ben perſuaſi, che l'arte non fa mai

nulla di buono per benignità del caſo, o per impeto di fantaſia; ma è un abito, che opera ſecondo ſcienza, e con vera ragione. Inſegnavaſi nella loro Scuola proſpettiva, notomia, e tutto quello, che condur poteva nella ſtrada più ſicura e più retta. E in ciò dee cercarſi principalmente la cagione, perchè da niuna altra Scuola uſcì una così numeroſa ſchiera di valentuomini quanto da quella di Bologna.

Tra eſſi tengono il campo Domenichino, e Guido; profondiſſimo l'uno nell'arte, e dotto oſſervator della Natura, l'altro inventore di una vaga, e nobile ſua maniera, che riſplende ſingolarmente nell'affettuoſa bellezza, che ſeppe dare ai volti delle femmine. Queſti ebbe il grido ſopra gli ſteſſi Caracci, e a quello venne fatto di ſuperarli.

Del latte di quella medeſima Scuola fu nutrito da prima Franceſco Barbieri detto il Guercino, ma ſi formò dipoi una particolar ſua maniera tutta fondata ſul naturale e ſul vero, ſenza ele-

elezione delle migliori forme, e caricata di un Chiaroſcuro da dare alle coſe il maggior rilievo, e renderle palpabili. Di tal maniera, che a queſti ultimi tempi fu rimeſſa in luce dal Piazzetta, e dal Creſpi, fu veramente Autore il Caravaggio, il Rembrante dell'Italia. Abusò coſtui del detto di quel Greco quando domandatogli chi foſſe il ſuo Maeſtro, moſtrò la moltitudine che paſſava per via; e tale fu lo incanteſimo del ſuo Chiaroſcuro, che quantunque egli copiaſſe la natura in ciò, ch' ella ha di triviale, e di difettoſo, ebbe quaſi forza di ſedurre anche un Domenichino, ed un Guido. Del Caravaggio ſeguirono lo ſtile due celebri Spagnuoli, il Velaſquez tra eſſo loro Capoſcuola, e il Ribera domiciliato tra noi, da cui appreſero dipoi i principj dell' arte il bizzaro Salvator Roſa, e quel fecondiſſimo ſpirito Proteo, e fulmine nella Pittura Lucca Giordano.

Di mezzo tra i Maeſtri della Scuola Bologneſe, e i primi delle altre Scuole d'Italia è il Rubens principe

della Fiamminga ; uomo di ſpiriti molto elevati, il quale fu veduto Pittore, e Ambaſciatore in un paeſe, che non molti anni dipoi vide uno de' maggiori ſuoi Poeti Segretario di Stato. Sortì da natura uno ingegno ſommamente vivace, e una facilità di operare grandiſſima, a cui venne in ajuto la coltura della dottrina. Studiò anch'eſſo i noſtri Maeſtri Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, e Paolo; e tenne di tutti un poco, così però che predomina la particolar ſua maniera. Fu nelle movenze più moderato del Tintoretto, più dolce nel Chiaroſcuro del Caravaggio, non fu nelle compoſizioni così ricco, nè così leggiadro nel tocco come Paolo, e nelle carnagioni fu ſempre meno vero di Tiziano, e meno dilicato del ſuo proprio diſcepolo Vandike. Potè dare a' colori una lucidità grandiſſima, e non minore armonia, non oſtante l' altezza del ſuo tingere, ed ebbe una forza, e una grandioſità di ſtile, che è ſua propria. Più alto aſſai ſarebbe ſalito, ſe la natura gli aveſſe

pre-

presentato in Fiandra oggetti più belli, o se dietro agli esemplari dei Greci avesse saputo raffazzonarli, e correggerli.

Delle opere di questi fu sovra ogni altro studioso il Pussino, il primo tra i Francesi: E sugli antichi marmi andò a cercar l'arte del disegno, dove, per dar legge ai moderni, dice un savio, ella siede reina. Niuna avvertenza, niuna considerazione, niuno studio fu da lui lasciato indietro nello scegliere, nel comporre i suoi soggetti, nel dar loro erudizione, anima, e nobiltà. Avrebbe eguagliato Raffaello, di cui seguiva le vie, se con lo studio altri conseguir potesse naturalezza, grazia, disinvoltura, e vivacità. Ma in effetto non giunse, che a fatica, ed istento ad operare quanto operava Raffaello con facilità grandissima; e le figure dell'uno sembrano contraffare quello, che fanno le figure dell'altro.

AGGIUNTA

Della maniera di dipingere ſopra la Porcellana, Smalto, Vetro, Metalli, e Pietre ; ec.

PITTURA

DELLA PORCELLANA.

IL lavoro della Pittura viene diſtribuito fra un gran numero di operaj nel medeſimo laboratorio : a uno appartiene formare il circolo colorato intorno agli orli della Porcellana ; un altro diſegna i fiori, i quali un altro dipinge : queſti non fa che le acque, e le montagne ; quegli gli uccelli ed altri animali ; ed un terzo fa le figure umane.

Vi ſon delle Porcellane fatte di tutti i colori ; sì per riſpetto ai fondi, come alle rappreſentazioni ſu quelli. Quanto al colore de' Paeſaggi, ec. alcuni ſono ſemplici ; tali ſono i cileſtri o turchini, che ſon quelli, che più comunemente veggiamo

mo in Europa: altri ſono miſchiati di diverſe tinte; ed altri rilevati ed abbelliti con oro.

Il ceruleo, o turchino, è fatto di *lapis lazuli*, preparato, con abbrucciarlo per lo ſpazio di 24. ore in una fornace. Dove ſi ſeppelliſce nella rena, ſin all'altezza di mezzo piede; quand'è abbruciato, lo riducono in una polvere impalpabile in mortaj di Porcellana, non verniciata, e con peſtelli dell'iſteſſa materia.

Quanto al *roſſo*, ſi ſervono della ſpezie di vitriuolo, che trovaſi nelle minere del rame, e ch'eſſi chiamano *tſauſan*; ſe ne mette una libbra in un crogiuolo coperto, nel di lui coperchio v'è una picciola apertura, per la quale nel biſogno ſi può vedere la materia. Il crogiuolo ſi ſcalda con un fuoco di riverbero, ſinchè il nero fumo ceſſa di aſcendere, ed un fino roſſo gli ſuccede. Una libbra di queſto vitriuolo dà quattr' oncie di liquor roſſo, che trovaſi nel fondo del crogiuolo, abbenchè la parte la più fina ſia quella,

 che

che ſi attacca ordinariamente al coperchio, ed ai lati del crogiuolo.

La polvere di ſelce, o di pietra focaja è altresì un ingrediente nella maggior parte degli altri colori, *e. gr.* per il verde, in tre oncie di *tongvhappin*, o di ſcoria di rame battuto, uſano di mettere una mezz'oncia di polvere di ſelce, ed un oncia di ceruſa. Il color violaceo ſi fa con aggiugnere una doſe di bianco al verde già preparato; quanto più di verde vi ſi aggiugne, tanto più carico è il violaceo. Quanto al giallo adoprano ſette drame di bianco, e tre del roſſo di vitriuolo.

I più di queſti colori ſi miſchiano, o ſtemperano con acqua di gomma, per applicargli un poco di ſalnitro, qualche volta un poco di ceruſa, o di vitriuolo; ma più d'ordinario il vitriuolo ſolo, eſſendo prima diſciolto nell'acqua. Per le Porcellane che han da eſſere affatto roſſe, il colore ſi ſuole applicare coll'olio; cioè, coll'olio comune della Porcellana, o con un altro fatto delle ſelci bianche.

Vi è pure un altro rosso, chiamato rosso soffiato, perchè in realtà s' applica soffiandolo con un tubo, uno de' cui orificj è coperto di una finissima tocca, o velo di seta. Il fondo di questo tubo leggiermente si applica al colore; di cui la tocca s'imbratta; quando, soffiando contro la Porcellana; ella ne diventa tutta spruzzata di piccoli punti. Questa Porcellana è rarissima è di gran prezzo.

La Porcellana nera, ch' eglino chiamano *umian*, ha parimenti la sua bellezza: questo colore ha una tinta piombina, come i nostri specchj ustorj di metallo; e suole darglisi risalto con l'oro. Egli è fatto di tre oncie di *lapis lazuli*, con sette dell' olio comune di pietra; abbenchè questa proporzione sia variata, secondo che si vuole più, o meno carico il colore. Il nero non si dà alla Porcellana sin ch' ella non è secca, nè il lavoro si mette al fuoco, sin che non è asciutto il colore.

L' oro non s' applica se non dopo la cottura, e si ricuoce in un forno

fatto a tal uopo. Per applicar l'oro, lo rompono, e disciolgono nell'acqua al fondo di una Porcellana, finchè una sottil nuvola dorata viene su la superficie; si adopera con acqua di gomma, e per dargli corpo, aggiungono tre parti di cerusa in trenta d'oro.

Vi è parimenti una spezie di Porcellana marmorata, che non si fa coll'applicarvi l'onda marmorina col pennello, ma, in vece dell'olio da vernicarla, servonsi di quello di selci bianche, che riga e taglia l'opera con mille curiosi tratti, a modo di lavoro mosaico. Il colore che quest'olio dà, e un bianco, alquanto cinericcio. Questa Porcellana è chiamata *tsvviki*.

Vi sono diverse altre spezie di Porcellana; ma tali, che son piuttosto per la curiosità e mostra, che per l'uso: le più vaghe sono le Porcellane magiche, i cui colori solamente appajono, quando si riempiono di qualche liquore. Queste si fan doppie: il di fuori è bianco, e tutto disegna-

ſegnato, e ſpiccato a compartimenti; il di dentro è una coppa ſolida di Porcellana colorata; abbenchè la coppa o tazza ſia alle volte di vetro, il che fa miglior effetto, che la Porcellana. Il ſecreto di queſte Porcellane *kiatſim*, e quaſi perduto; nulladimeno il P. d' Entrecolles, ce n' ha ſomminiſtrato il ſeguente dettaglio.

La Porcellana che ſi ha a dipinger così, debb' eſſere aſſai ſottile; ed i colori che nell' altre Porcellane s' applicano ſul di ſuori, quì ſono applicati ſul di dentro. Quando il colore è aſciutto, mettono ſopra d' eſſo un leggiero ſtrato di una colla fatta di terra di Porcellana; per lo qual mezzo il colore ſi chiude tra due lamine terricce. Quando la colla è ſecca, gittan dell' olio dentro la Porcellana; e quando ne ha abbaſtanza, la rimettono nella forma, ed alla ruota per renderla quanto più ſi può ſottile e traſparente. Quand' è aſciutta, ſi cuoce nell' ordinaria fornace. I colori quivi adoprati ſono ſempre i più fini, e le figure dipintevi ſono

peſci,

pesci, come le più accomodate al liquore che v' è messo dentro, e nel quale pare che nuotino.

Le diverse spezie di Porcellana sopra mentovate, dipinte che sono affatto, e quando tutti i colori son secchi, s' hanno a pulire, o lisciare, affine di prepararle a ricever l' olio, o la vernice, il che si fa con un pennello di finissime piume, bagnato con acqua, e passato leggiermente sopra i lavori, per levarne via le più piccole ineguaglianze.

L' oliare, o vernicare è l' ultima preparazione della Porcellana, innanzi che sia portata al forno: quest' olio si applica più o meno denso, e più o meno volte si ripete, secondo la qualità dell' opera. Alle sottili e fine Porcellane, se ne danno due sottilissimi strati; alle altre uno; ma questo, equivale agli altri due. Una grand' arte si adopera nell' applicar la vernice; sì per farlo con eguaglianza, come per non darla in troppo grande quantità. Gli strati nell' interno de' vasi dannosi per aspersione, cioè gittan-

gittandovi quanto di vernice è necessario: quelli nel di fuori, per immersione, o con tuffare i pezzi in un vaso d'olio.

Deesi osservare, che il piede non è ancor formato, ma continua ad essere in una mera massa, sin che l'opera ha ricevuta la vernice: ei si finisce sulla ruota; e quando è incavato, un piccolo cerchio, vi si dipinge, ed alle volte una lettera Chinese. Asciugata questa Pittura si dà la vernice al piede, ec. l'opera intera finalmente portasi al forno per cuocerla.

Pittura, o dipingere a olio.

L'arte di dipingere a olio fu ignota agli antichi; e fu un Pittore Fiammingo, Giovanni Van-Eych, o di Bruges, che primo la scoperse, e la mise in pratica nel principio del XIV. Secolo: sin a lui, tutti i Pittori lavoravano a fresco, o con colori a acqua.

Questa fu un'invenzione di sommo vantaggio per l'arte; poichè col suo mezzo i colori d'una Pittura si conser-

ſervano molto più a lungo e meglio, e ricevono un luſtro ed una dolcezza, a cui gli antichi non poteano arrivare, di qualunque vernice che ſi ſerviſſero per coprire le loro opere.

Tutto il ſecreto ſolamente conſiſte nel macinare i colori con olio di noce, o con olio di ſemi di lino: ma ſi dee confeſſare, che la maniera di operare, o impaſtare è molto differente da quella a freſco, o con acqua; a cagione che l'olio non ſi ſecca così preſto; il che dà al Pittore l'opportunità di toccare, e ritoccare tutte le parti delle ſue figure, tante volte quante gli piace: coſa impraticabile, nell'altre ſpezie di Pittura.

Le figure parimenti ſono quì capaci di più forza e arditezza; conciofiachè il nero diventa più nero, quand' è macinato coll' olio, che quando coll' acqua; oltre di che tutti i colori, meſchiandoſi meglio aſſieme, fanno il colorito più dolce, più dilicato, e grato all'occhio; e danno un'unione, ed una tenerezza a tutta l'ope-

l' opera , innimitabile in qualunque dell' altre maniere.

La Pittura a olio si fa su i muri, sul legno, sul canavaccio, sulle pietre, e su tutte le sorte di metalli.

Per dipinger sopra un muro.

Quando egli è ben asciutto, gli si dan due, o tre lavagioni con olio bollente, fin a tanto che il getto, o la calcina resti ben unta, e non imbeva più. Sopra, vi si applicano desiccativi, cioè gesso a creta bianca, ocra rossa, od altre crete incorporate in grado un po' grossetto, o duro. Quando è ben secco questo primo strato, vi si disegna o abbozza il soggetto; ed alla fine si dipinge tutto; meschiando un poco di vernice coi colori, per risparmiar il vernicamento dappoi.

Altri, per fortificare meglio il muro contro l' umidità, lo coprono con un getto di calcina, di polvere di marmo, o con un cemento fatto di tegole sbattute in polvere, e incorporato con olio di lino; ed alla fine

pre-

preparano una composizione di pece greca, di mastice, e di vernice spessa bolliti insieme; cui applicano calda sopra la prima mano o intonacatura; quand' è secca, vi stendono sopra i colori, siccome si è detto.

Altri in fine, fanno la lor intonacatura con calcina, cemento di tegole, ed arena; e quando è asciutta ve n' applicano un' altra di pura calcina, di cemento, e di schiuma di ferro; che bene sbattuti e incorporati con bianchi d' uovo, ed olio di lino, fann' un intonico eccellente. Quando è secco, vi si applicano i colori.

Per dipingere sul legno.

Sogliono dare al fondo uno strato, o suolo di bianco temperato con colla, o applicare l' olio sopramentovato: il resto si fa come nella Pittura su i muri.

Per dipingere sulla tela, o sul canavaccio.

Distendesi il canavaccio sopra un telajo, gli si dà una mano di colla; quand'

quand' è aſciutta, vi paſſan ſopra con una pietra pomice affine di eguagliare, e liſciare lo ſtrato, e levarne i nocchj. Col mezzo della colla le piccole fila, ed i peli ſi uniſcono, o ſtringono bene alla tela, ed i piccoli buchi ſi otturano, così che non vi può paſſar colore.

Quando la tela è aſciutta, vi ſtendono dell'ocra, che è una terra naturale, ed ha corpo; alle volte meſchiando con eſſa un poco di ceruſa per farla ſeccare più preſto. Quand' è ſecca vi ſi paſſa ſopra colla pomice per liſciarla.

Dopo ciò qualche volta vi ſi aggiugne un ſecondo ſtrato compoſto di ceruſſa, e di un poco di nero di carbone, per rendere il fondo di un color cinereo; oſſervando, in ciaſcuna maniera di porvi più poco colore che ſia poſſibile; affinchè la tela non ſi rompa, ed i colori, quando vi ſi ſaranno ſopra dipinti e diſteſi, ſi conſervino meglio.

In alcune Pitture di Tiziano, e di Paolo Veroneſe troviamo, che eglino

facean

faveań il loro fondo con acqua, e vi dipingean fopra a olio; il che molto contribuiva alla vivacità, e frefchezza delle opere: imperocchè il fondo d' acqua, imbevendo l' olio de' colori, li lafcia più belli; l' olio fteffo levando molto della loro vivacità.

Si dee perciò adoprare più poco olio che fi può, fe fi vuole che i colori fi mantengano frefchi: per tal cagione alcuni li mefchiano con olio di afpido, che fvapora immediate, e che pur ferve a renderli maneggevoli al pennello.

Per dipingere fopra le pietre, ed i metalli.

Non è neceffario applicar colla, come fulla tela; bafta aggiungervi un leggiero ftrato di colori, avanti che abbozziate il voftro difegno; e nè pur ciò fi fa fulle pietre, quando defiderafi, che il fondo appaja, come fu certi marmi di colori ftraordinarj.

Tutti i colori adoprati a frefco fono buoni a olio, eccetto il bianco

co di calcina, e di polvere di marmo.

Quelli che principalmente s'adoprano, sono la cerusa, il giallo, l'orpimento, il piombo nero, il cinabbro, o vermiglione, la lacca, le ceneri turchine e verdi, l'indaco, il negrofumo, l'avorio bruciato, ed il verderame, il verdeporro, ec.

Quanto agli olj, i migliori sono quelli di noci, di semi di lino, di aspido, di trementina. Gli olj disseccativi, o che si seccano, sono un olio di noce bollito con litargirio, e sandaraca, altri con spirito di vino, mastice, e gomma-lacca.

Per avere una vernice che si asciughi presto, si mischia dello spirito di vino con trementina.

Miniatura.

La miniatura si distingue dall'altre spezie di Pittura nella piccolezza, e delicatezza delle sue figure, nella debolezza de' loro colori, e nel leggier colorito; e perchè ricerca d'essere osservata, e guardata assai da vicino.

Que'

Que' colori, che hanno il men di corpo, ſono i migliori, ed i più comodi per dipingere in miniature; come il carmino, l' oltramarino, le lacche fine, ed il verde fatto de' ſughi di diverſe erbe, e fiori.

Il dipingere in miniatura é tedioſo, e ſottile anzi che nò; poichè ſi eſeguiſce totalmente con la punta del pennello.

Vi ſono alcuni Pittori, che non adoprano mai alcun colore bianco nella miniatura, ma fanno che il fondo della pergamena ſerva per rilevar le loro figure; nel qual caſo, i lumi appajono vivi a proporzione della profondità, o della forza de' colori delle figure. Altri innanzi che ſi pongano al lavoro, danno alla pergamena una lieve lavagione con piombo bianco, ben preparato, e purificato.

Quando i colori ſono meſſi ſchiacciati o di piatto, ſenza punzecchiature, ancorchè le figure ſien piccole, ed il fondo, o pergamena, o carta;

ta ; allora non chiamaſi miniatura, ma *acquerello*.

I colori per la miniatura ſi poſſono meſchiare, e preparare con acqua di gomma arabica, o gomma d' adraganti.

Dipingere ſul vetro.

La primitiva maniera di pingere ſul vetro era ſempliciſſima, e per conſeguenza aſſai facile: conſiſteva nella mera diſpoſizione, ed ordine di pezzi di vetro di differenti colori, in qualche ſorta di ſimmetria; e coſtituiva una ſpecie di ciò, che lavoro *moſaico* s'appella.

Quando ſi venne poſcia a tentare diſegni più regolari, ed anche a rappreſentare figure rilevate con tutte le lor ombre, tutta la deſtrezza di que' pittori non giugnea, che a delineare i contorni delle figure in nero, con colori d'acqua, e a panneggiare nello ſteſſo modo, ſopra vetri del colore di quell'oggetto, che volean dipingere. Per le carnagioni, ſceglievano un vetro d'un roſſo lucente;

cente; sopra il quale disegnavano i principali lineamenti del viso, ec. col nero.

Alla fine venendo il gusto di questa sorta di Pittura notabilmente migliorato, e trovandosi atta quest' arte all'ornamento di Chiese, Basiliche ec. si trovò il modo d' incorporare i colori col vetro stesso, esponendolo ad un convenevole grado di fuoco, dopo che i colori v' erano stati messi sopra.

I colori che si adoperano a dipingere sul vetro, sono assai diversi da quelli, che servono a pingere a olio, od acqua. Il *nero* si fa di due terzi di scaglie di ferro, ben battute, e meschiate con un altro terzo di minute selci, o di piccoli Paternostri di vetro. Il *bianco* si fa con rena, o picciole selci bianche calcinate, pestate in un mortajo, e poscia macinate in sul marmo; con una quarta parte di salnitro, che vi si aggiugne, tornandosi a calcinare, e polverizzare la mistura: alla quale, quando stanno per farne uso, aggiungono

un

un poco di geſſo, o ſtucco di Parigi ben macinato ec. Pel *giallo* adoperano argento in foglia macinato, e rimeſcolato in un crogiuolo con zolfo, e ſalnitro; poſcia ben battuto, e macinato ſopra una pietra di porfido; ed alla fine rimacinato di bel nuovo con nove volte tant' ocria roſſa. Il *roſſo* ſi fa di litargirio d' argento, e ſcaglie di ferro, gomma arabica, ferretto, paternoſtri di vetro, ed ematite, preſſo a poco in eguali quantitadi. Queſt' è uno de' colori i più difficili; e ſolo colla ſperienza ſe ne può imparare la preparazione. Il *verde* ſi fa di *æs uſtum* un' oncia, altrettanto di piombo nero, e quattr' oncie di rena bianca, incorporati col fuoco. Dopo la calcinazione, vi aggiungono una quarta parte di ſalnitro: dopo una ſeconda calcinazione, aggiungono una ſeſta parte di più: dopo di che fanno una terza cozione prima di adoperarlo. L' *azzuro*, il *porporino*, e il *violetto* ſi preparano come il verde, ſolo che laſcian fuori l' *æs uſtum*, ed in luogo di queſto adoperano zolfo,

per l'azzuro; *Perigueux*, per lo porporino; ed ambe queſte droghe per lo violetto: le carnagioni ſi fanno di ferretto, e minuzie di ſelci. E finalmente i colori pe' capelli, tronchi d'alberi ec. ſi fanno di ferretto, ſelci minute, ec.

Comechè ſi debba confeſſare che tutt' i Pittori in vetro non ſe ne ſervono; eſſendovi pochi artiſti di cotale ſpecie, che non abbiano inventato i lor proprj colori particolari, de' quali eſſi fanno de' gran ſegreti. Ma certo ſi è, che i ſopraccennati baſtano per le migliori Pitture d' ogni ſorta; purchè una perſona abbia l' arte di maneggiarli.

Nelle fineſtre di diverſe antiche Chieſe, ec. troviamo i più belli, e i più vivi colori, che immaginarſi poſſano; e tali, che di gran lunga eccedono tutti quelli, che ſono in uſo fra noi: non già che ſiaſi perduto il ſegreto di fare quegli ſteſſi colori; ma perchè i moderni non vogliono farne la ſpeſa, nè darſi tutta la cura neceſſaria; non eſſendo al preſente que-

questa sorta di Pittura tanto stimata quanto per l' addietro.

Que' bei lavori, che si facevano nelle Fabbriche de' vetri, erano di due specie: in alcuni il colore si diffondea per tutto il corpo del vetro; in altri, che erano i più ordinarj, il colore v' era sol da una banda, appena penetrando nella sostanza più d' un terzo di linea; sebbene più, o meno, giusto la natura del colore; essendosi sempre trovato, che il giallo più di tutti vi penetrava.

Questi secondi lavori, benchè non così forti, e così belli, come i primi, erano di maggior vantaggio agli operaj; perchè, sullo stesso vetro, sebbene di già colorato, e gli poteano far vedere altra specie di colori, quando occorreva di ricamare panneggiamenti, arricchirli di fogliami, o di rappresentare altri ornamenti d' oro, argento, ec.

A quest' oggetto, si servivano dello smeriglio; macinando, o diminuendo la superficie del vetro, fino a tanto che fosser giunti, passato il colo-

re, al vetro chiaro: ciò fatto, applicavano i colori convenevoli sull' altra banda del vetro. Con tal mezzo si veniva ad impedire, che i nuovi colori non colassero, nè si meschiassero tra i primi, quando i vetri venivano esposti al fuoco, come si mostrerà più avanti.

Quando gli ornamenti ideati doveano comparire bianchi, o argentati, eglino si contentavano di spogliare del suo colore il vetro collo smeriglio, senz' applicarvi punto il minimo color nuovo; ed in questa stessa maniera formavano i lumi, e i rilievi sopra ogni sorta di colore.

La prima cosa, che si dee fare, per dipingere sul vetro, alla maniera moderna, si è il disegnare, ed anche colorire tutto il soggetto sulla carta. Si scelgono poscia i pezzi di vetro, propj ed atti a riceverne le varie parti, e si procede a dividere, o distribuire il disegno medesimo, ovver la carta, sulla quale egli è delineato, in tanti pezzi convenevoli, e adattati a quelli di vetro: avendosi sempre la mira a fare, che i vetri

ſi uniſcano ne' contorni delle figure, e nelle pieghe del panneggiamento; affinchè le carnagioni, e l'altre parti più fine non vengano ad eſſer pregiudicate dal piombo, col quale ſi hanno a congiugnere inſieme le figure.

Fatta la diſtribuzione, ſi ſegnano tutt' i vetri, come anche le carte, con lettere, o numeri per poterli tornar a conoſcere. Il che fatto applicando ciaſcuna parte del diſegno ſopra un vetro a quella deſtinato, ſi copia, o traſporta il diſegno ſopra queſto vetro, col color nero, ſtemperato in acqua di gomma; rintracciando, delineando e ſeguitando tutte le linee, e punteggiamenti, che appajono attraverſo al vetro, colla punta del pennello.

Quando queſti primi tocchi ſono ben aſciutti, il che avviene in due giorni in circa, non trovandoſi l'opera che in bianco e nero, ſe le dà per diſopra una leggier lavatura, con orina, gomma arabica, e un po' di nero; e queſta parecchie volte ſi replica, a miſura che ſi vuole rilevare, od eſaltar l'ombre: con queſta

precauzione, di non mai applicare alcuna nuova lavatura, finchè la prima non ſia ſufficientemente aſciutta. Ciò fatto, ſi danno i lumi o chiari, e i rilievi, col fregarne via il colore ne' luoghi riſpettivi con una punta di legno, o col manico del pennello.

Quanto agli altri colori ſopraccennati, ſi adoperano queſti con acqua di gomma, quaſi come ſi fa in pitture di miniatura; ponendo cura di applicarli leggiermente, per tema di ſcancellare i contorni del diſegno; od anche, per maggior ſicurezza, applicandoli dall' altra banda, ſpezialmente il giallo, ch' è aſſai perniciosо agli altri colori, co' quali egli è ſoggetto a meſchiarſi.

E quivi pure, come in pezzi di nero e bianco, ſi dee avere una particolare avvertenza, di non mettere colore ſopra colore, o ſtrato ſopra ſtrato, ſe prima non ſono ben ſecchi i primi. Si può aggiugnere, che il giallo è il ſolo colore che penetri il vetro, e con lui s' incorpori mediante

il

il fuoco: gli altri, e particolarmente il turchino, ch' è assai difficile da adoperarsi, restano sulla superficie, od almeno penetrano assai poco.

Quando la pittura di tutt' i pezzi e finita, si portano questi al fornello, o forno, per indurarne, o cuocerne i colori.

Dipingere a smalto.

E' un metodo di pignere con ismalti, o colori metallini, macinati, ridotti in polvere, e adoperati come gli altri colori, con un pennello; indi fusi, cotti di nuovo, e vetrificati a forza di fuoco.

Due modi vi sono per dipingere a smalto; l' uno con colori chiari e trasparenti, e l' altro con densi ed opachi. Per usare il primo, non si macinano i colori che coll' acqua: pel secondo, si macinano con olio di nardo.

I primi, cioè i colori chiari, si mettono sopra il metallo piatti, e limitati, ed orlati con una margine pur di metallo, per tenerli separati

 e di-

e diſtinti. Sebbene abbiam veduto de' pezzi meſſi contigui l'un' all' altro, e ſenz' alcuna partizione; il che è aſſai difficile da eſeguirſi, a cagione che i colori traſparenti, nel liquefarſi, ſogliono ſcorrere l'uno nell' altro; ſpezialmente ne' lavori più piccoli.

L' invenzione de' colori opachi è molto più moderna, ed aſſai più ſtimata, che quella de' traſparenti. Tutt' i metalli, per altro non ammettono egualmente ambe queſte ſpezie. Il rame per eſempio, che porta ogni colore opaco, non ne porterà alcuno de' traſparenti: ma per impiegar ſul rame queſti ultimi, biſogna, prima coprirlo con uno ſtrato, o letto di ſmalto nero, ſopra il quale ſi mette una foglia d' argento, e ſu queſta ſi applicano gli altri colori proprj, cioè i colori o ſmalti adattati all' argento, il quale pure egli ſteſſo non ne permette d' ogni ſorta.

Quelli che meglio ſe gli adattano ſono porpora, verde, azzurro, ed acqua marina. Ma l' oro ne riceve

d' ogni

d'ogni ſorta, e tanto i colori opachi, che i traſparenti perfettamente bene. Si dee per altro aggiugnere, che in ciò ſi deve ſolo adoperare l'oro più fino. Perchè i colori traſparenti, meſſi ſopra l'oro baſſo, diventano foſchi e lividi; ſtabiliendoſi ſopra di eſſo una ſpezie di fumo non diſimile dal piombo nero.

Degli ſmalti traſparenti, i più duri ſono i migliori; benchè ſiavi una differenza anche fra queſti; perdendo alcuni il lor colore nel fuoco, ed altri ritenendolo. Quanto ai roſſi, eglino non ſon roſſi che per accidente, non eſſendo eſſi che gialli, quando ſon fatti, ed applicati ſull' oro; e diventando roſſi nel fornello. I migliori roſſi traſparenti ſono quei fatti di rame calcinato, di ruggine di ferro, d'orpimento, e d'oro calcinato, liquefatti colle dovute proporzioni di rena, e di ſal di vetro.

Ma il metodo di pingere con iſmalto opaco, o ſpeſſo, ſi è quello, cui dobbiamo tutt' i noſtri bei lavori moderni di ſmalto; particolarmente quei

curiosi in oro, che rappresentano ritratti sì perfettamente, che può farlo la miglior pittura a olio; ed anche alcuni pezzi d' Istoria; con questo gran vantaggio, che la lor bellezza, e lustro mai non deteriora, nè scade, essendo egualmente sicuri dalle ingiure del tempo, e delle stagioni.

Questa sorta di pittura, perchè sia perfetta, dee farsi in lastre d' oro: perchè il rame, oltre ch' ei manda fuori un fumo che macchia, ed appanna i colori, è soggetto a scagliarsi ed a screpolare; e l' argento fa divenir gialli i bianchi.

Queste lastre son fatte un po' cave da una banda, ed alte dall' altra, in guisa circolare ed ovale, per impedire che l' oro non si logori, o scortichi col fuoco, e che perciò non crepino, e via ne saltino i colori: nè debbonsi fare troppo grosse. Egli basta che possano portare i colori; sebbene si usa di fortificarle tutt' al intorno con un circolo alquanto più grosso.

Fatte

Fatte le laſtre ben piane, ed eguali dappertutto a' colpi di martello, ſi applica uno ſmalto bianco d'ambi i lati, benchè il diſegno ſia ſolamente di pingere ſopra di uno. La mira in ciò ſi è d'ovviare ogni gonfiatura, o piegamento a cauſa del fuoco: perchè altrimenti, i pezzi grandi, e ſpezialmente ſe i colori ſi mettono ſu qualche coſa in guiſa ineguale, eglino ſon ſoggetti a ſollevarſi in bolle o poſtule. Ora, queſto primo ſtrato, ch' è bianco, rimanendo liſcio ed uniforme, ſerve come di fondo a tutti gli altri colori. La compoſizione dello ſmalto bianco, cogli altri colori opachi ſi darà quì appreſſo.

Smaltata così la laſtra d'oro in bianco; ſi dee ſchizzare ſopra di eſſa il diſegno della pittura da farſi; e poſcia ſi delinea, o ſi tira fuori il tutto accuratamente in un bruno roſſeggiante. Finito così il diſegno, o contorno, ſi mette il pezzo al fuoco, e poi ſi dipinge coi colori ſopraccenati, e preſcritti.

Il fondo bianco, su cui si pigne, serve di bianco a tutt' i colori. Volendo il buon metodo, che si risparmj il fondo dal principio sino al fine, nei luoghi ove han da essere i lumi, o chiari, nello stesso modo che nella miniatura: benchè si abbia un altro bianco da mettere sopra gli altri colori, quando si ha motivo di alzarli.

Aggiungasi, che, come i Pittori a olio ritoccano le lor pitture parecchie volte, e le lasciano seccare; così in questa sorta di pittura, l'artefice tocca il suo lavoro quante volte gli aggrada, mettendolo ogni volta ad un fuoco riverberante, e levandonelo via di bel nuovo, subito ch' ei s' accorge che lo smalto abbia preso l' intero suo lustro.

Si fa il fuoco riverberante in un picciol fornello, ov' è fuoco in cima, e tutt' all' intorno; restando solo un sito vuoto nel mezzo, ove si dee mettere il pezzo per ricuocerne gli smalti. I colori vi son messi sopra colla cima, o punta del pennello, come

come in miniatura; con questa sola differenza, che si adopera olio di nardo per innacquarli in cambio d' acqua di gomma.

Smalti per la pittura.

Il *bianco* smalto, o colore usato dai Pittori a smalto, è lo stesso, che lo smalto comune adoperato dagli smaltatori: solo che si dee preparare col macinarlo, e purgarlo con acqua forte. Dopo di che, lavandolo bene in acqua netta, si macina, o pesta di bel nuovo in un mortajo di selce o d'Agata.

Il *bruno* rosseggiante si fa con feccia di vitriuolo, e salnitro, o con ruggine di ferro ben macinato sopra un' agata con olio di nardo.

Il *nero* si fa di *perigueux* ben calcinato, e macinato con olio di nardo; cui si aggiugne un' egual quantità di nero d' Orefici, o Smaltatori.

Il *turchino* si fa di lapislazzalo, usato da' Pittori a olio, ben purificato, e preparato con ispirito di vino, ed espo-

esposto in un fiaschetto per cinque, o sei giorni ai raggj del Sole.

Il *rosso* vermiglio è fatto con vitriuolo calcinato fra due crogiuoli lotati insieme; poscia lavato in acqua forte, e indi in acqua netta: il fuoco ha da esser moderato, e da rimanere una mezz' ora in circa.

Il *rosso* di lacca, e composto di fin oro disciolto in acqua regia con sale armoniaco, o sal comune. Compiuta essendo la dissoluzione, ei si mette in una cucurbita con acqua di fonte, e con mercurio, sopra la rena calda per 24. ore. La polvere che rimane al fondo della cucurbita, quando l'acqua n' è versata fuori, si macina con fior di zolfo, che sia il doppio del di lei peso, e si mette in un crogiuolo sopra un fuoco leggiere. E quando il zolfo, il quale prende fuoco, è esalato, la rossa polvere, che resta, si macina con ghiaja.

Finalmente la copparosa bianca calcinata fa un colore molto simile al color d'ambra, che adoperano i Miniatori.

Questi colori o sieno smalti servono per la composizione di tutti gli altri, mediante una discretta mistura, e combinazione de' medesimi. Così il turchino, e il giallo fanno il verde; il turchino e 'l rosso, il violetto; e in simil modo del resto.

IL FINE.

IN-

INDICE
DE' CAPITOLI

Contenuti in queſt' Operetta.

CAP.

NELL' AGGIUNTA.

CATALOGO

Di alcuni Libri Stampati nella Real Città di Torino.

AGNELLI L'unione del Cuore con Dio. 12. 1756.

ARIGNANI Esposizione letterale de' Vangelj compendiata da' Comentarj del P. Calmet 8. 1759.

—— —— Compendium Commentarii litteralis in Psalmos R. P. Calmet 8. 1756.

ALIONII Tractatus de Milliarum originæ, progressu, natura & curatione 8. 1758.

Atti de' Santi, che fiorirono ne' Dominj della R. Casa di Savoja, raccolti dal *Canonico Gallizia* 8. tom. 7. 1757.

ANSALDI (*Casti Innoc.*) Multitudo maxima eorum, qui prioribus Ecclesiæ seculis Christianorum Religionem professi sunt, adversus *Davidem Clarksonum*, aliosque, qui illos exiguo fuisse numero constituunt, ostensa & vindicata. 8. 1765.

—— —— De Sacro & publico apud ethnicos pictarum tabularum cultu. 4. 1768.

AURIBASIO TESEIO (*P. Savi P. A.*) Poesie. 8. 1763.

ALBERTO MAGNO Il Paradiso dell' anima, e dell' unione con Dio; tradotto dal *P. Saccarelli*. 8. 1757.

ALDI MANUTII Epitome Orthographiæ. 8. 1750.

ALBER-

Albertino Trattato dell'Angelo Custode 18.

Arco antico di Susa descritto, e designato dal *Sig. Massazza* fol. 1750. *fig.*

Aurilon Esposizione affettuosa del Salmo *Miserere* per servire di preparazione alla morte Parafrasi del *P. Rignoni*. 8. 1762.

Ausonius Popma De differentiis verborum cum additamentis Hekelii. 8. 1730.

Avvertimenti di Donna di spirito (*Caterina Piccolomini*) a suo figlio Ugone in versi. 8. 1767.

Apparecchio, e Ringraziamento per ricevere con frutto i SS. Sacramenti della Confessione, e Comunione. 24. 1763.

Annuale Cristiano del *P. Vitale*. 12. 1741. *fig.*

Alberti (*Francesco*) dell' Educazione fisica, morale contro i principj del *Sig. Rosseau*. 12. tom. 2. 1767.

Arcasio Ode al Real Principe di Brunsvvich. 4. 1767.

De Arte Rhetorica ad Subalpinos. 12. 1763.

Avila *Audi Filia* Trattato Spirituale. 8. tom. 2. 1769.

——— Ragionamenti a' Sacerdoti. 12. 1768.

Argonensis (*P. Bonaventura* D') De optima Legendorum Ecclesiæ PP. methodo ex *Gall. in lat. vers.* a D. *Raineri*, & nonnullis annotationibus illustrata. 8. 1742.

* Baretti Le piacevoli Poesie. 8. 1764.

——— Fettonte sulle rive del Po Cantata 4. 1750.

Badia Prediche Quaresimali. 4. vol. 2. 1749.

Bardi Religione, e Prudenza. 12. vol. 2. 1760.

Buffonio Modo facile per infervorarsi nel Santo servizio, ed amor di Dio. 12. 1754.

Bar-

Bartoli (*Giuseppe*) la Battaglia del Colle dell' Assieta. Poema. 4. *fig.* 1747.

——— Orazione recitata nel dì Natale di S. R. M. con Poesie 4. 1747. *fig.*

——— Epponina Tragedia 8. 1767. *fig.*

——— Dissertazioni sul Dittico Quiriniano. 4.

——— Lettere due al Cav. di *Montaign.* 4.

Bellardo Facil metodo per imparare l'Aritmetica, con la regola, che insegna a far i conti de' Servi di Campagna, e la Tariffa de' Conti begli, e fatti de' suddetti Servi. 8. 1763.

Boriglioni Dottrina Cristiana cavata da S. Tommaso ec. 8. tom. 2. 1766.

* ——— Anno Ecclesiastico ovvero Instruzione familiare, e divota sopra i Misterj le Domeniche, Feste de' Santi, e gli usi, che la Chiesa propone a' Fedeli nel corso dell'anno. 8. tom. 2. 1765.

Bruni Disertationes in Jus Civile. 4. 1759.

——— Introduzione allo Studio della Giurisprudenza, con l'Analisi delle 50. Decisioni, e delle novelle di Giustiniano. 8. 1764.

—— Institutiones Juris Civilis. 8. 1769.

Bacci Vita di S. Filippo Neri, e de' suoi Compagni. 4. 1757.

Bianchi Storia del Mostro di due corpi. 8. 1749. *fig.*

Bassi Rime piacevoli. 8. 1757.

Borra Della Cognizione pratica delle Resistenze, coll' aggiunta delle armature di varie cupole, volte, ed altre cose di tal genere. 4. 1748. *fig.*

BUOMMATEI Avvertimenti Gramaticali per la lingua Italiana. 12. 1752.

BOSCHIS Ragguaglio della vita e morte del P. D. Gio. Gambera. 8. 1765.

——— Discorsi Sacri spieganti varj Ricordi, e detti di S. Filippo Neri. 4. 1744.

——— Considerazioni 20. sopra la giovanile età di S. Filippo N. 12. 1754.

——— Novena, Ricordi, e detti di San Filippo N. 12. 1743.

BOTTIER *Pratique du Commerce pour la facilité du negociant dans la combinaison des Changes & dans la reduction des monnoies, poid, & mesures de toutes les places de commerce; & le rapport qu' elles ont a celle de Turin*. 8. 1764.

Breviarium Romanum *nigr*. 12. vol. 4. 1764.

BRIGIDA Risposta al libro dell' Impiego del denaro del *Marchese Maffei*. 4. 1747.

BECCARIA Dell'Elettricismo Naturale, e Artificiale. 4. 1753.

BALDINUCCI Notizie de' Professori del Disegno du Cimabae in quà, con varie Dissertazioni, e note di *Giuseppe Piacenza* 4. 1768.

* Il Cuoco Piemontese perfezionato a Parigi, che insegna con facil metodo a cucinare qualunque cosa di nuovo gusto. 12. 1766. *fig.*

Conti fatti per maggior comodo di chi desidera aver in pronto ogni conto, che gli occorra. 24. 1767.

* Compendium dictionarii Casuum Conscientiæ a *Joanne Pontasio*, cum additionibus *Petri Collet*, & aliæ juxta consuetudines Italiæ. 4. vol. 3. 1768.

IMPRIMATUR.

Fr. Joannes Dominicus Piſelli Ordinis Prædic. S. T. M. Vicarius Generalis S. Officii Taurini.

V. Siccus LL. AA. P.
V. Ferrerius Coll. Th. Præſes.

V. Si permette la ſtampa.

GALLI per S. E. Il Signor Conte CAISSOTTI di Santa Vittoria Gran Cancelliere.

Nelle Stampe di

CARLO GIUSEPPE RICCA.

I M

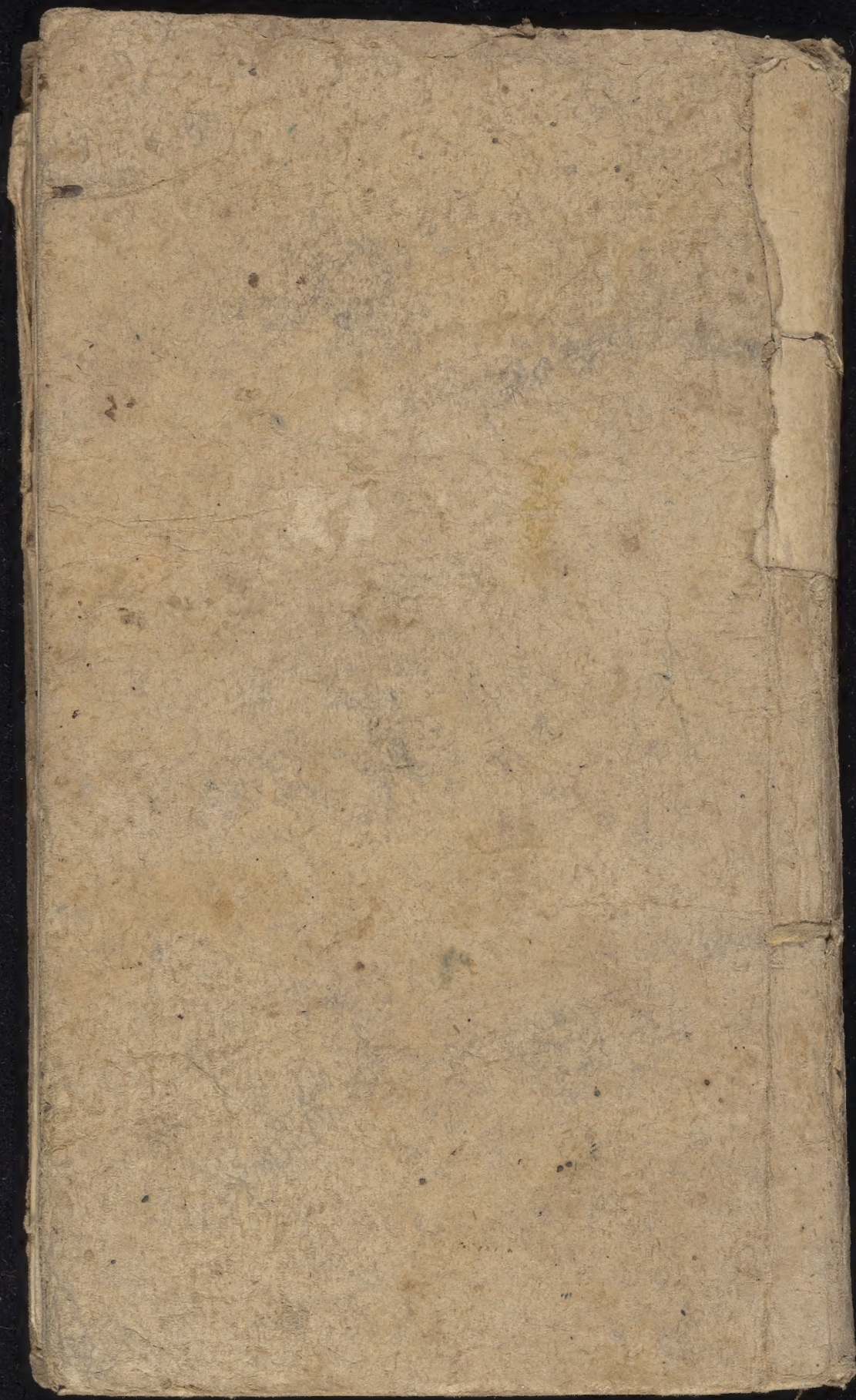
Fr. Joan
nis
Ge

V. Sicc.
V. Fer.

V

GALLI
CA
Gr

o(=

CA

Sadeler excud.

[DE PILES, R.]. - L'IDEA DEL PERFETTO PITTORE per servire di regola nel giudicio, che si deve formare intorno alle opere de' pittori. Accresc. d. maniera di dipingere sopra la *porcellana, smalto, vetro, metalli* e *pietre*, ecc. Venezia, Locatelli, 1771. 118 pp. Cart.
L.12.000 $19.50

Melzi II, 13. Schlosser-Magnino 554.